Diari di Cineclub
periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

Anno XIV

N. 140 | Luglio 2025 | ISSN 2431 - 6739

"Al diavolo la guerra" (Luglio 2025) di Pierfrancesco Uva

diaridicineclub@gmail.com

# Cannes 2025: le tante storie che richiamano i conflitti di oggi

Àngel Quintana

*"L'arte è una minaccia. Noi siamo una minaccia per gli autocrati e i fascisti del mondo"*, queste le parole tra gli applausi di Robert De Niro quando Leonardo DiCaprio gli consegnava nelle mani la Palma d'Oro d'onore. Ciò succedeva il 13 di maggio durante l'inaugurazione dell'ultima edizione del festival di Cannes. Questo grande festival mondiale dello spettacolo cinematografico ridiventava con questo atto un festival in cui riflessioni vere sui conflitti della politica si adeguavano alla dura realtà contemporanea. Il concorso cinematografico di Cannes si è presentato così, come forte denuncia contro il fascismo incombente. A fronte di tale affermazione così perentoria, il risultato ottenuto è stato quello che ogni piccolo pensiero che da quel momento fluiva nel festival, finiva rivolto a sostenere un passaggio di cosciente resistenza contro il sonno della ragione e il colpevole silenzio del presente. Tra le tante cose, Cannes 2025 è stato anche questo, una base di dissidenti e di resistenza politica e culturale.

Il grande vincitore della Palma d'Oro, Jafar Panahi, tornava al festival dopo anni di silenzio forzato, dopo aver girato in clandestinità e aver affrontato la minaccia della prigione da parte della dittatura iraniana. Insieme alla sua ultima opera, nel festival sono stati presentati altri film di altrettanti registi dissidenti, come ad esempio Nadav Lapid che ha rinunciato alla sua nazionalità ebraica, Sergei Losznitza che non cessa di indagare sulla storia oscura della vecchia Unione Sovietica, Kleber Mendoza Filho che è voluto immergersi in vicende della passata dittatura brasiliana chiedendosi dove fossero finiti nella memoria gli eroi e i martiri di quel tempo, Pedro Pinho che ha messo in discussione del suo Paese l'eredità storica del colonialismo ancora presente, Kirill Serebrennikov esiliato in Germania lontano dalla sua Russia natale che ha indirizzato stavolta la sua attenzione sui fuggiaschi nazisti della seconda guerra mondiale in America Latina, Eugene Jarecki che ricostruisce il caso di Julian Assange per chiedersi cosa diavolo abbia fatto per essere considerato l'uomo più pericoloso del pianeta, e ultimo ma non ultimo l'amaro ricordo della fotoreporter Fatma Hassouna assassinata a Gaza, presentato col film di Sepide Farsi '*Put Your Soul on Your Hand and Walk*' (letter. 'Metti la tua anima sulla tua mano e cammina'). Quindi, Gaza, Ucraina, Iran e Stati Uniti sono stati presenti nel festival con diverse storie che hanno mostrato le contraddizioni di un presente in cui la libertà di tutti noi è sotto assedio.

In *Un simple accidente* di Jafar Panahi, un piccolo incidente stradale costringe un pacifico meccanico a sequestrare chi lo tormenta, processandolo insieme ad alcuni suoi complici per stabilirne la condanna, se giustiziarlo o perdonarlo. Il tema della vendetta si sprigiona in un film il cui interrogativo centrale non è solo quello della dittatura, ma anche ciò che succede dopo che cade un regime e sopravanza il desiderio della vendetta per le vecchie angherie subite. La domanda che si pone è, le vittime si sentono obbligatoriamente portate a trasformarsi in vendicatori? È del tutto ovvio che di fronte ai trascorsi della storia questa non può essere dimenticata, così come appare chiaro che non si possono perdonare fatti abominevoli.

Così, cosa succede quando il male non deriva da vicende e storie definite, quando queste storie non sono solo conseguenza di ordini politici ricevuti da un funzionario abilitato a reprimere, ma bensì quando questo male proviene minaccioso dalla penombra? L'ambiguità di fronte al male è ben presente nell'opera *Agente secreto* di Kléber Mendoza Filho, che per buona parte si presenta come contraltare del discorso unidirezionale del film *Yo no he estado aquí* (Io non ero qui) di Walter Salles, premiato con l'Oscar. Kléber Mendoza ci fa vedere uno studioso che fugge dalla dittatura in Brasile per poi ritornare a Recife, dove i dissidenti vivono clandestinamente. L'uomo è inseguito da dei sicari al servizio di un oligarca. Nel film la relazione tra potere politico e finanziario è ben chiara. La specificità del film sta nel modo in cui si fa sparire qualsiasi idea di confronto tra l'eroe e il personaggio malvagio, ritraendo la clandestinità come normale condizione della sopravvivenza.

A Robert De Niro la Palma d'Oro Onoraria al Festival di Cannes

*O riso e a faca* di Pedro Pinho è stato proposto nella sezione *Un Certain Regard* senza grande successo, ma è risultato a mio parere il miglior film visto a Cannes. Pinho racconta la storia di Sergio, un ingegnere portoghese che si reca in Guinea-Bissau per relazionare sulla necessità di costruire una strada in una zona diventata soggetta a inondazioni. Il cambiamento climatico e la crisi ecologica sono presenti in una storia che parla anche di oppressione coloniale, di rimandi di un passato ancora oggi presente, e che svela progressivamente le contraddizioni di un mondo in cui resistono l'attrazione per l'esotico, la ricerca di una nuova identità, il mistero dell'ancestrale. Non c'è nel film una visione unica, ma molteplici, come se la relazione che l'ingegnere dovesse scrivere accompagnasse la sceneggiatura di un film, finendo per diventare questa una delle riflessioni più lucide sulla vita postcoloniale mai offerte al grande schermo.

Il discorso che fa Nadav Lapid in *Yes* è più diretto. Il regista articola una visione critica sulla politica del suo Paese, per concludere riflettendo sul ruolo dell'artista israeliano come figura malefica e contradditoria. *Yes* ha un preambolo particolare: il film apre con una canzone del repertorio musicale classico israeliano che richiama la fratellanza tra gli uomini durante la guerra di liberazione. Il giorno dopo il massacro del 7 ottobre a Gaza, questa canzone fu adattata e codificata in una versione che esprimesse grande rabbia. Lapid utilizza questo tragico fatto come pretesto per raccontarci una sua idea legata al mito di Faust, nello specifico quando le autorità chiedono a un artista – Y., un musicista di jazz – di comporre il nuovo brano di una musica che dia forma a una idea precisa di vendetta e di distruzione. Lapid vuole riprodurre fino all'estremo ciò che lui stesso concepisce come tragedia musicale. Il musicista Y., insieme alla moglie Jasmine, una ballerina di grande fama, decidono di compiere un atto di sottomissione indirizzando la loro arte a favore dello Stato. La domanda che risalta con forza è cosa significhi per un artista dire "sì" in un Paese in cui si semina odio e dove si percepisce un chiaro sentimento di isolamento. Lapid costruisce il film in tre parti. Nella prima, si assiste a una successione di accadimenti in cui emergono i nostri due protagonisti con la nascita di un loro figlio l'8 di ottobre. Da quel

*segue a pag. successiva*

*segue da pag. precedente*

momento in poi essi iniziano a interrogarsi su cosa voglia dire vivere in quel Paese, cosa comporta muoversi come in una sorta di esilio a Tel Aviv detestandone la sua politica, costretti ad accettare tutto quanto perchè anche loro si sentono delle vittime predestinate. La seconda parte ci racconta di un viaggio dal Mar Morto al confine con Gaza, dove Y. si incontra con una sua vecchia amante. Dal loro punto di osservazione distante dalla città, vedono la polvere che si solleva nella città bombardata, si trovano davanti a una guerra che incendia tutto quanto. La parte finale ci parla dell'idea dell'accettazione della sudditanza morale. Accettando il patto mefistofelico, gli artisti sono costretti ad essere sudditi dei potenti, dove l'esilio ha trasformato ancora una volta l'ebreo in un eterno vagabondo senza meta. I tre movimenti che compongono questa tragedia musicale sono permeati dalla rabbia, dalla necessità di combattere contro tutto questo, rendendo evidente la contraddizione nel dover obbligatoriamente accettare questa specifica identità ebraica.

*The Disappearance of Josef Mengele* di Kirill Serebrennikov propone una serie di risposte a questa domanda, tracciando nel contempo una mappa degli spazi utilizzati dal medico nel suo studio ad Auschwitz, in cui eseguiva i suoi test orribili su malati, disabili e persone con handicap mentali. Kirill Serebrennikov sembra proporre una continuazione del percorso intrapreso nel suo precedente film *Limonov* (2024), con un approccio diverso ma sempre con un personaggio estremo. Serebrennikov ci fa conoscere i diversi nascondigli di Mengele, che con identità false differenti riuscì a fuggire e a nascondersi nell'Argentina di Perón prima e in Brasile dopo, durante la dittatura militare. Mengele in questa fuga ha modo di incontrare altri capi nazisti e discutere con loro sulla debolezza delle politiche di Adenauer, sulla cecità del controllo degli Stati Uniti sul mondo e di lamentarsi del fatto che una parte della sua Germania sia finita in mani comuniste. Uno dei passaggi drammatici del film riguarda la comparsa del figlio di Mengele, che vuole a un certo momento conoscere la storia vera di suo padre. Mengele gli confesserà del suo ruolo avuto ad Auschwitz come parte di un piano utile per il suo Paese. Il momento in cui Eichmann viene catturato dal Mossad israeliano, inizia lo sconvolgimento della vita tranquilla di Mengele che cerca nuove vie di fuga nel tentativo ancora di nascondersi. Serebrennikov gira questo film in modo più sobrio rispetto ad altri suoi lavori, in certi momenti sembra tralasciare coscientemente immagini eccessive non trovando la chiave giusta sufficientemente forte per affrontare questo grande tema, per dare forma a una personalità così complessa che, nonostante il tempo trascorso, non si pentì mai di nulla di ciò che fece.

*Eagles of the Republic*, del regista egiziano esiliato in Svezia Tarek Salleh, parte da una premessa interessante: George Fahmy – interpretato da Fares Fares – è l'attore più popolare della televisione egiziana, ma le autorità dubitano che egli non sia un buon patriotta, così cercano di minarne la popolarità e la sfera d'influenza verso il pubblico. Una casa di produzione gli offre la possibilità di interpretare il ruolo del presidente al-Sisi in un film patriottico che celebra la sua ascesa al potere dopo il colpo di stato e aver estromesso i Fratelli Musulmani. L'attore accetta il ruolo per evitare minacce e impedire che la sua professione possa essere danneggiata. Tarik Saleh tesse una sorta di ragnatela sui meandri del potere egiziano e su come una personalità mediaticamente importante possa essere sfruttata in funzione delle dinamiche del potere. Il film è un ritratto feroce sul putridume del regime egiziano, sebbene appaia eccessivo nell'evidenziare i tanti colpi di scena della storia.

Tra i sistemi di controllo più presenti nella società vi sono quelli dei passaggi del protocollo. Qualsiasi processo di gestione organizzativo è regolato da protocolli che le istituzioni idealizzano, senza chiedersi poi come mai questa eccezione diventi regola acquisita. Sergei Losnitza racconta nel suo film *Two prosecutors* dei diversi protocolli che un avvocato neolaureato deve seguire, perso nei labirinti delle purghe staliniste del 1937. La burocratizzazione alla fine cede il passo a una prigione che si chiuderà su di lui in modo kafkiano.

In *The President's Cake* (La torta del Presidente) di Hassan Hadi, premiato con la Caméra d'Or come migliore opera prima, una ragazza deve seguire il protocollo stabilito dal regime di Saddam Hussein per la celebrazione de "Il Giorno del Presidente", che consiste nel portare il proprio omaggio di una torta a scuola. La ragazza vive in una baraccopoli e non ha i soldi per comprare gli ingredienti necessari per rispettare il protocollo stabilito.

Finisce per risultare intrappolata nei protocolli anche l'infermiera protagonista del film *L'intêret d'Adam* di Laura Wandel. La donna vuole aiutare un bambino con problemi nutrizionali che desidererebbe stare vicino alla madre, ma il protocollo ospedaliero le impedisce di obbedire a questa necessità sociale.

La stessa situazione si evidenzia nel film *Petites Mères* dei fratelli Dardenne, che segue il viaggio di quattro madri adolescenti che si ritrovano intrappolate nelle reti sociali della precarietà.

La giovane protagonista di *La peitte dernière* di Hafsia Herzi lotta tra norme e desiderio. Lei ama un'altra ragazza ed è una praticante dell'Islam. La sua religione proibisce le relazioni omosessuali tra donne, ma nonostante ciò la forza del desiderio la spinge comunque ad amare un'altra ragazza.

La poliziotta protagonista del film *Dossier 137* di Dominik Moll, lavora nella sezione investigativa incaricata a controllare gli abusi della polizia durante le manifestazioni del 2019 contro i *gilets jeunes*. Anche la donna segue i protocolli stabiliti, ma si dimostra impotente di fronte alle pressioni provenienti dai malaffari governativi. Il tema centrale è la questione del monopolio centralizzato della polizia sulla violenza del potere, sulle modalità con cui essa viene esercitata e sul potere inquisitorio dello Stato.

Rivisitare il passato recente può anche generare riflessioni malinconiche, ma anche pensieri sulla politica degli anni '80, visti come un periodo in cui con l'eroina e l'AIDS si fa strage di giovani. *Romería* di Carla Simon e *Alpha* di Julia Ducurnau rivisitano quegli anni da prospettive contrastanti, condividendone gli stessi argomenti. In *Romería*, Marina è una giovane regista che si reca a Vigo all'inizio del nuovo millennio, con la volontà di ottenere un certificato di orfana per permetterle di studiare cinema. Il viaggio la porterà a entrare in contatto e conoscere la sua vera famiglia. Lungo il cammino scoprirà chi erano i suoi genitori, come vivevano al di fuori della normalità, come l'eroina fosse entrata nelle loro vite e con essa, come conseguenza, l'AIDS. Carla Simon filma con sensibilità un presente che ci proietta in un passato per provarne a comprenderne le dinamiche, attraverso un nuovo sguardo generazionale rivolto al tempo della giovinezza dei suoi genitori.

Julia Ducurnau torna col suo film *Alpha* a parlare della crisi dell'umanità e delle sue mutazioni. In *Alpha*, la regista torna indietro nel tempo, forse a un tempo orientativo che può collocarsi negli anni '90, durante l'era dell'AIDS. La madre di una ragazza di nome Alpha soffre perché qualcuno ha tatuato la lettera A sulla figlia con un ago ipodermico, probabilmente

"Alpha" (2025) di Julia Ducournau

"La torta del Presidente" (2025) di Hassan Hadi

contaminato. La madre è un'infermiera, una delle diverse sorelle di una famiglia araba. La giovane ragazza inizia a sanguinare e tutto sembra indicare che in un'epoca in cui un virus sta distruggendo tutto e tutti, la lettera Alpha possa apparire simbolicamente come l'inizio di una fine. La storia ha inizio con Amin, il fratello che si era eclissato consumato dall'eroina e che ricompare improvvisamente nuovamente nell'ambiente familiare. Il virus aveva preso il sopravvento sul suo corpo

*segue a pag. successiva*

*segue da pag. precedente*

consumato, diventando l'essere demoniaco che cattura la giovane sorella. Alpha ha appena tredici anni e sta vivendo tutte le paure dell'adolescenza. La sua sessualità ha iniziato a svegliarsi, il suo corpo si è trasformato, ma la sua angoscia la conduce in un particolare labirinto immaginifico. Il regista ci racconta di un tempo specifico in cui l'eroina portava morte e in cui l'AIDS creava un terrore generale per via della contaminazione e della diffusione della malattia.

Il tema dell'eroina è presente anche in *Fuori* di Mario Martone, presentato come un biopic sulla scrittrice Goliarda Sapienza. Il nuovo film di Mario Martone è costruito come un precario meccano ambientato in diversi periodi narrativi sulla vita della protagonista: il suo periodo in carcere (condannata per un furto di gioielli) e il rapporto che intrattiene, anni dopo, con un compagno di prigionia, intrappolato nell'inferno dell'eroina.

Il cinema fu un modo di fare politica, così sostenne Richard Linklater per la Nouvelle Vague. Il film racconta come, nel 1959, Godard cercò di realizzare la sua rivoluzione utilizzando citazioni e riferimenti come materia creativa. Qualche anno dopo, nel 2025, Richard Linklater si conforma al programma, poiché non può, né gli interessa, provocare nessuna rivoluzione. *Nouvelle Vague* è un film girato in bianco e nero, che mira ad avvicinarsi alla fotografia di Raoul Coutard in *À bout de souffle*. In tutto il film, questi riferimenti riecheggiano costantemente nell'opera, in cui la cosa importante è mantenere viva la leggenda di come, in mezzo a riprese caotiche, possa nascere un'opera fondamentale. Linklater basa parte della sua opera su un impeccabile e curioso lavoro di audizione. Gli attori che incarnano Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Suzanne Schiffman, Jean Seberg, Jean-Paul Belmondo, Raoul Coutard e Pierre Braunberger, non sono dei divi famosi, ma hanno tutti una certa somiglianza che li avvicina ai loro veri personaggi. Linklater non trlascia di specificare chi sono i personaggi rappresentati, riempiendo la prima metà del film con tutta una serie di ammiccamenti amichevoli in un'ambientazione in cui, oltre ai membri della Nouvelle Vague, sono presenti anche i loro padri, che si tratti di Roberto Rossellini o di Jean-Pierre Melville. Una volta presentati i protagonisti del film, Linklater costruisce il film come fosse un diario in lavorazione, in cui si scopre il modo in cui sono nate scene leggendarie, come quella ad esempio in cui Jean Seberg vende il giornale New York Herald Tribune negli Champs-Élysées o quella di Jean-Paul Belmondo che imita Humphrey Bogart.

Il cinema è presente anche come rifugio e spazio del sogno in due opere importanti, *Sentimental Value* di Joachim Trier e *Resurection* di Bi Gan.

In *Sentimental Value*, Nora (Renate Reinsve) fa la parte di un'attrice che deve interpretare *"Il gabbiano"* di Čechov. Mentre lei sta per salire sul palco, crolla per la tensione del debutto. Lei vive una terribile ansia, una vera e propria paura del palcoscenico. I suoi colleghi dello spettacolo la incoraggiano, finché poi costretta decide di recitare e salvare così lo spettacolo. Tutti quanti alla fine appaiono soddisfatti e tranquilli; lo spettacolo è stato salvato, ma nessuno si è chiesto se Nora infine abbia superato il suo trauma psicologico. La parte introduttiva di questo film racconta il percorso professionale intrapreso dal suo autore, il regista Joachim Trier. Lo fa mediante un gioco di specchi in cui non parla di come l'arte imiti la vita e né di come l'arte incida sulla vita, ma lo fa attraverso dei percorsi inconciliabili tra la creazione e la vera esistenza. Nonostante i grovigli interiori, alcune volte l'arte fa dimenticare la vita. Questo è ciò che vive Gustav (Stellan Skarsgård, indicato come alter ego di Ingmar Bergman), il quale vuole convertire le sue ansie personali in un film, per diventare un regista sensibile consapevole di essere stato un cattivo padre. Lui è stato un padre completamente assente in famiglia, non gli importava niente della vita delle figlie e neppure della loro salute. Dopo essere sparito per diverso tempo dalla famiglia, Gustav decide di girare un film. Il desiderio è quello di girarlo nella sua vecchia casa di famiglia, che raccolga la memoria e tutti i ricordi del passato. Per questo film vorrebbe che a interpretare il ruolo della protagonista fosse sua figlia Nora. Lei è già un'attrice di successo in teatro, ma rifiuta la proposta fattale dal padre. Così che lui è costretto a pensare per il suo progetto a un'altra protagonista (l'attrice Elle Fanning).

*Resurrection* di Bi Gan segue nel corso di un secolo gli spostamenti di un uomo fatto di sogni, a inseguire i passaggi di chi incontra emarginato nella società (vuole riferirsi al nostro mondo post pandemia?) in cui nessuno può più possedere dei sogni. Gli unici che continuano a sognare sono degli "spiriti" sfuggiti a questa nuova realtà e che hanno trovato rifugio in uno spazio in cui le illusioni e i deliri della droga conducono ai confini dell'apparire in cui l'immaginario prevale sul reale, in cui le storie riflettono solo una parte del paradiso perduto dei sogni. Siamo davanti a una sorta di personaggio "fantasma" che si smarrisce in questo mondo fatto di tanti sogni, mentre da contrappunto gli fa eco una donna che assumendo il punto di vista della storia, cerca di penetrare dentro queste sue illusioni per provare a salvarlo da questo stato di incoscienza. *Resurrection* è un film composto da cinque sogni attraversati da personaggi mostruosi, triadi di donne vampiro e malavitose. Ogni sogno presentato da Bi Gan è un viaggio negli interstizi più nascosti di un cinema in cui si sono rifugiati questi "fantasmi", attraverso i quali Bi Gan crea nuove modalità di rappresentare la lunga storia del cinema, che riguardano l'utilizzo della macchina da presa, gli stessi generi cinematografici e l'uso dei format.

Il cinema americano sembra vivere in uno stato di confusione cronica. La stato di polizia nel Paese, la situazione finanziaria degli studi cinematografici che non sanno più cosa produrre e l'influenza delle serie televisive e delle piattaforme, sta causando gravi problemi alla sua condizione di forma di spettacolo. Tuttavia, sembra naturale che il cinema americano abbia una chiara necessità di far emergere la politica alla luce del sole e di condividere quanto ha voluto esprimere Robert De Niro a Cannes.

Il film *Eddintgon* di Ari Aster può essere considerato un buon esempio di *cinema dell'eccesso*. Questo film racconta la storia di uno sceriffo negazionista che si rapporta con la pandemia, i poteri costituiti e le conseguenze delle azioni del movimento Black Lives Matter. Aster crea una metafora di questa America sull'orlo della guerra civile, culminata nell'attacco a Capitol Hill.

Il regista Kelly Reichardt è l'opposto di Aster, proiettandoci in un altro tempo: l'America delle proteste contro il Vietnam. Il film inizia come un thriller su una rapina, si trasforma nella cronaca di una fuga e si conclude con una straordinaria metafora sul confine sottile che separa l'indagine criminale dalla repressione politica.

La politica può essere presente anche in film di straordinario successo commerciale, come, ad esempio, è capitato con il trionfo di *Mission: Impossible*: *Deadly Sentence* 2 del regista Christopher McQuarrie, grazie soprattutto alle acrobazie aeree di Tom Cruise. Ma proprio questo esempio appare come potente metafora della condizione di oggi: l'intelligenza artificiale sta prendendo il sopravvento sullarealtà, la verità è scomparsa dalla politica, i nuovi predicatori stanno usurpando il potere e questa nuova Entità ha iniziato a controllare il mondo.

*Àngel Quintana*

*Traduzione dallo spagnolo di Marco Asunis*

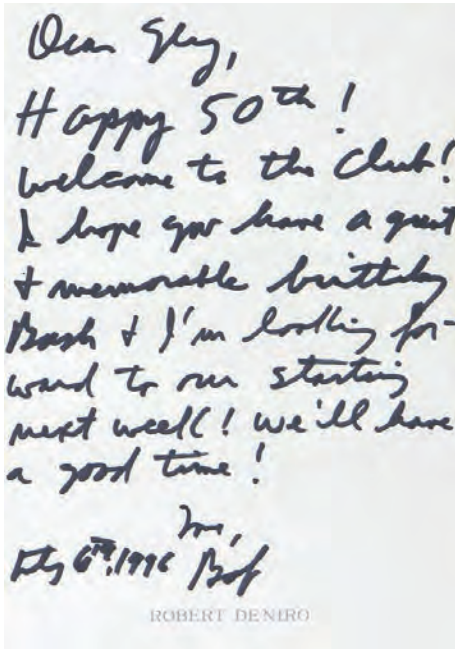
*La scrittura e il carattere. I grandi del cinema sotto la lente del grafologo #32*

# Il personaggio del mese: Robert De Niro

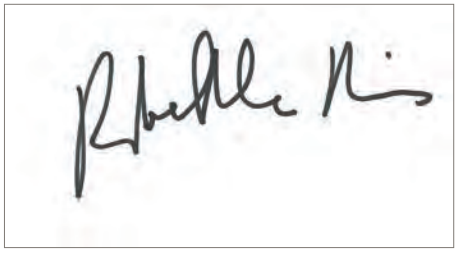
Barbara Taglioni

Di fronte al suo nome è difficile trovare le parole esatte per definire la sua grandezza. Ha preso parte a oltre cento film, alcuni dei quali veri capolavori della storia del cinema. Nella sua lungimirante carriera Robert De Niro, insignito dell'ennesimo riconoscimento con la Palma d'Oro d'onore al Festival di Cannes 2025, oggi ottantunenne, è riuscito per versatilità, per professionalità e carisma, a mescolare l'action al dramma, la commedia all'horror, guadagnandosi la nomea di tuttofare della recitazione. E' considerato uno dei migliori soprattutto per l'importante produzione a cavallo tra gli anni Settanta e gli anni Novanta del XX secolo, in cui ha avuto modo di lavorare con rinomati registi in pellicole di enorme successo. All'inizio era solo bello e promettente, protagonista e vittima al tempo stesso dell'enorme successo che lo ha portato, come purtroppo spesso capita, a rischiare di perdersi e anche all'uso smodato di cocaina. Poi nel 1982, dopo aver assistito alla morte per overdose dell'amico e collega John Belushi, si è ripulito e disintossicato, ha ritrovato la retta via ed è diventato un perfezionista, un maestro dell'autoanalisi, acquistando sempre maggiore consapevolezza, rafforzando la percezione del proprio valore, raggiungendo un concetto di sé più chiaro, anche rispetto alle proprie debolezze. Decisamente timido, misurato e discreto, con il suo sguardo socchiuso e il suo sorriso ombroso e schivo, si è lasciato totalmente coinvolgere dai personaggi che ha incarnato, arrivando con grande maestria ad annullare quasi totalmente la propria personalità. Ogni ruolo però ha progressivamente arricchito la sua immagine pur conservando un carattere innato e immutato. I grandi film di cui è stato protagonista ci sembrano quasi dei monumenti, opere intoccabili e maestose, pensate per lasciare un segno nella storia della settima arte. Robert è figlio di due artisti di origini italo-americane (suo padre era pittore, scultore e poeta e sua madre pittrice), che si sono separati subito dopo la sua nascita, probabilmente a causa dell'omosessualità paterna. Nonostante ciò, egli stesso racconta di aver vissuto un'infanzia molto felice, amato e supportato al 100 per cento da entrambi i genitori. Profondamente innamorato dell'Italia, di cui ha anche la cittadinanza, afferma: la mia vita e la mia carriera non sarebbe la stessa se non avessi lavorato con grandi registi italiani e italoamericani, Bertolucci, Leone, Scorsese, Coppola, De Palma. All'Italia devo non tutto, ma molto, moltissimo. Tre ex mogli, sette figli, di cui una nata solo nel 2023, conduce una vita tanto famosa quanto riservata e perciò tanto magnetica. E' un uomo che non ama parlare di sé, che detesta ogni forma di spreco, anche di parole, ma è generoso, sensibile ed estremamente curioso, tutte caratteristiche che sono diventate elementi di ricchezza della sua recitazione e come al solito noi vogliamo scoprire qualcosa di più del suo carattere attraverso l'analisi della sua grafia. Non è stato facile recuperare un campione di scrittura e quella esaminata è la più recente, ma comunque piuttosto datata. Si tratta di qualche riga inviata da De Niro al collega Silvester Stallone in occasione del cinquantesimo compleanno di quest'ultimo nel 1996. Si tratta di un gesto grafico che occupa ampiamente lo spazio invadendo sia il margine sinistro che il destro, La forma, piuttosto semplice, con spazi non sempre regolari tra righe e tra parole, è legata in continuità, piuttosto angolosa, leggermente inclinata, in arcata, con lettere sospese, con qualche lancio in zona superiore, con attacchi iniziali spesso allungati e invece finali recise. Il movimento appare scorrevole e ascende il rigo con una buona energia. E' una scrittura senza eccessi, che potremmo definire normale e suggerisce un carattere flessibile, capace di adattarsi, che si pone obiettivi che preferisce raggiungere con fermezza, entusiasmo ma senza troppi urti e conflitti e soprattutto quasi senza soffermarsi a trarre gusto dai piaceri della vita (scorrevole, semi-angolosa cenni di sospesa e ovali stretti). Ambizioso, orgoglioso, riservato, vivacemente intelligente, spontaneo, curioso e ricettivo, pur essendo tendenzialmente timido, possiede una facile comunicativa e una grande ingegnosità nella finzione così utile nel mestiere dell'attore (sopraelevazioni, finali brevi, imprecisa, in arcata, occhielli a ruota). Il suo è uno spirito indipendente, ma la famiglia, le origini e le tradizioni sono ancora un punto fondamentale di riferimento (margine sinistro quasi assente e leggermente regressivo). Le critiche scatenano la sua suscettibilità latente, una sensibilità emotiva che stimola il dubbio e lo spinge a rimettersi in discussione alla ricerca di un perfezionismo che soddisfi e rassicuri. La sua firma, pur rimanendo oscura e disomogenea al testo, è molto diversa secondo il periodo nel quale è stata vergata: a volte più ermetica, sintetica e filiforme e altre più estesa. Il significato rimane generalmente lo stesso. Ci racconta l'ottimismo e il desiderio di Robert De Niro di espandersi alla ricerca di miglioramento e di risposte appaganti senza particolare teatralità, mantenendo un atteggiamento semplice e una distanza di sicurezza tra sé e l'interlocutore, un riserbo nel concedersi. Una sua affermazione di qualche anno fa in un'intervista pubblicata sul quotidiano Repubblica ben riassume l'essenza di questo immenso artista. Egli dice: *Essere normale, ecco la mia trasgressione.*

Robert De Niro ha ricevuto la Palma d'oro onoraria Cannes 2025 dalle mani dell'amico Leonardo DiCaprio e ha tenuto un discorso forte, politico, di grande impegno: "L'arte è inclusiva, unisce le persone, cerca la libertà, riflette la diversità. Ed è per questo che l'arte è vista come una minaccia da autocrati e fascisti in ogni parte del mondo. L'attuale presidente filisteo degli Stati Uniti si è spinto più lontano che mai nella distruzione delle nostre istituzioni. Ha tagliato i fondi per le scienze umane, per l'istruzione superiore… E ora ha annunciato una tariffa doganale del 100% sui film prodotti all'estero. Fermiamoci un attimo a riflettere. La creatività non ha prezzo. Eppure si cerca di darle un prezzo. È inaccettabile. Tutti questi attacchi sono inaccettabili"




Grafia di Rober De Niro



Autografo di Rober De Niro

*Barbara Taglioni*

# Borrachones

*Racconti ubriachi, ubriachi di gonfiore, ubriachi neppure*
*Nella terra sospesa. Poesie, (2002)*
*Natalino Piras*

Natalino Piras

Giunse alle loro orecchie un suono di fisarmonica, ripetuto, da lontano si faceva vicino, fionfare di musica e parole. «T'adoriamo per la bontà del vino, venduto barato a Borgopio, basta che non lo beva il bel bambino e molto meglio che lo beva io». Borgopio, nome di taverna, era un nome sacro per coloro che cantavano, la combriccola di Veniero Al, quelli che tanto disturbarono la messa del gallo e invano canonico Raspatz aveva tentato di farli smettere. «Vedi però di berne pochettino, perché altrimenti non ne resta a io». Maria e Dora ebbero un frammento di ricordo della messa, il parroco tonante dalla trona: «Giovinastri! Perché invece di venire a suonare la vostra fisarmonica dentro la chiesa non la suonate nell'orecchio del diavolo che vi sta aspettando all'inferno? Giovinastri e blasfemi! Che le mani vi si secchino! Che la lingua vi rientri in gola!»

Veniero Al e la sua comarca sbucarono nella notte come i chierici vaganti dipinti nel cielo della chiesa di San Giorgio. Erano la salvezza. Riaccompagnarono le donne a casa, sostenendole nella discesa di Munda Sepe a suono di fisarmonica, inneggiando con voce solenne: Angeli cantate per il figlio di Maria.

Barbaricinorum libri, 1. *Il Condaghe di Santu Andria Rebek. La notte di Natale dopo la messa del gallo*.

Nel paese cui appartengo, in Barbagia, l'essere ubriachi senza smettere, presi dal vizio del bere, ha comportato per diverso tempo una situazione duale. *Sos imbreacones*, pure *borrachos*, *borrachones*, dallo spagnolo, rendono bene suono e significato, furono dapprima oggetto di forte critica, emarginati, esclusi, additati a vergogna. Poi, continuando a restare tutto quanto detto sopra presero a essere considerati con un misto di pietà, simpatia e pure ammirazione per le «solenni sbronze» di cui erano capaci, come una *balentìa*. I nomi in codice delle ubriacature vanno da *mugnecca*, bambola, ancora spagnolo, *pudda*, gallina *pedde* pelle, e altri.

Il commercio di vino e altri alcolici incide sull'economia del paese, basata principalmente sul comparto agro-pastorale – ma ci sono state pure esperienze di fabbriche fallite – e sul terziario. Bar, *tzilleris* o caffè, taverne, *iscopiles* (mescita di solo vino più uova sode per aumentarne il consumo) diventarono una considerevole fonte di reddito. Esiste un libretto di Albino Pau, *Guida a sas imbreacheras* (1991), le sbronze, che è una cernita dei bar del corso allora esistenti al mio paese, più di venti in una popolazione di nemmeno tremila abitanti, luoghi residuali ma pure locali modernamente arredati, qualcuno con tradizione di lusso e specchi dorati, l'equivalente del Tettamanzi di Nuoro, reso ancora più famoso, iconico, con la sua popolazione di beoni e dannati dall'alcol, dal romanzo *Il giorno del giudizio* (1977, 1979) di Salvatore Satta. Una summa dei tipi *borrachos*, passando dal mio paese a un altro, sempre in Barbagia, Mamoiada, la loro descrizione fisica accompagnata da foto, è un altro libro, *La sete inestinguibile* di Giovanni Moro. C'è pure un documentario, pluripremiato, *Tempus de baristas* (1993) dello scozzese David McDougall, realizzato in Ogliastra che analizza diverse generazioni di pastori, padri e figli, mettendo a termine di paragone un modo di dire, tempo di baristi appunto, quello di chi trae guadagno in tempo di stasi, di crisi, di recessione economica.

Tutto questo comporta un vastissimo campo di narrazione, popolato di tanti tipi di ubriaconi e dannati e dannate dall'alcol, riassumibile, stando sempre al mio paese, nel passaggio che segue dal primo della pentalogia *Barbaricinorum libri*.

«Su tzilleri di Pesperu Vanzeliu risultava poco più grande di una cumbessia. Il fumo si tagliava a fette. Buio scuroso saliva dal pavimento in terra battuta sino all'arco del tetto. C'era odore aspro, di vino e tabacco, e un vociare concitato di clientela, ben più numerosa di quanto il locale fosse capace. Quanti non avevano trovato posto nelle rade panche stavano addossati al muro o ammucchiati al banco di mescita, tutti con il bicchiere in mano. Ce n'era di tutte le categorie, signori e rustici, ricchi veri e no, di Spiritu alto e Spiritu basso. Quando entrarono Diego Atzara e suo figlio bambino subito ci fu chi offrì da bere al padre e lui che era davvero astemio dovette accettare di mandar giù un bel po' di bicchieri di vino rosso, nieddu, e di bruschettone che iniziava a prendere lo spunto.

- E al bambino cosa diamo?
- Niente.
- Niente? Il niente non ha compagno. Oh Vantzelou – così all'oste ma quello non si offendeva – lava sas tassas, lava i bicchieri e al bambino un giro di caramelle.

Erano le mou topoline, metà liquirizia metà menta verde, un mito. Il bambino Mikali le prese a mano aperta dal piattino in ceramica su cui le poggiò il sorridente Pesperu e provò una infinita gioia nel vedere che a malapena il pugno si stringeva. "Mettile in tasca adesso. No, anzi una la puoi mangiare e attento a non buttare la carta", e sì che la terra della taverna era fango pestato, rivoltato e tornato a pestare, si attaccava agli scarponi e tutti ne erano lordi. Ma cosa contava quel fango: a Mikali non andò mai via dalla bocca quel forte gusto di liquirizia e menta che poi ammorbidiva, piano piano, per non consumare troppo in fretta il prezioso bene».

Passando in campo cinematografico vero e proprio resta la dualità di considerazione dei *borrachos*. Si passa dall'estremo di *Impiccalo più in alto* (*Hang 'Em High*, 1968) di Ted Post, sul palco dove è salito a mani legate prima che gli vengano messi cappuccio nero e capestro, un condannato, il predicatore Dan Williams (James Gordon MacArthur) tiene concione sugli effetti devastanti dell'alcol, sino a Lino Toffolo, perfetto nella parte del perenne ubriaco veneziano, dal cabaret al piccolo e grande scherno. Tormentone, a voce impastata e corpo traballante: «Oh Nina vien giù dabbasso che te vojo ben».

Molto delle radici del discorso sta nel film drammatico *I giorni del vino e delle rose* (*Days of Wine and Roses*, 1962) di Blake Edwards, con Jack Lemmon e Lee Remick, una coppia che precipita nel devastante abisso dell'alcool. È un film che mi ha molto ispirato e su cui spesso ritorno. C'è soprattutto in *Artù e Gueneveu* (2001), che è un romanzo breve sull'attrazione amorosa tra un metalmeccanico dannato nella salita alle alturas, una cineteca in costruzione nel rione del Golem in una città dannata, Ruèn, e una professoressa alcolista, un poco la ragazza di tutti. Artù e Gueneveu consumano insieme l'assenzio, l'alcol dei poeti maledetti. Nel libro di poesie *Nella terra sospesa* (2002), riprendendo *I giorni del vino e delle rose*, *Artù e Gueneveu*, c'è invece Marlowe, che prende nome dal personaggio del detective reso globale da Raymond Chandler, specie nelle interpretazioni cinematografiche di Humphrey Bogart, di più Robert Mitchum, con quella faccia pestata dal consumo di whisky.

Con bocca gelata/prego per Marlowe/nell'ora che gli angeli/risalgono la montagna/e lucifero dorme chiuso dentro la stanza/dove Marlowe/dice a se stesso/di sentirsi/prigioniero del buio/scarabeo neppure sellato/

*segue a pag. successiva*

*segue da pag. precedente*

e senza più ambizioni/capace di superbia/
scivolato per caso nel bicchiere/caduto per
scherzo nell'alcol/nel liquore whisky per gli
indiani/nell'esaltazione di sentirsi/cheyen-
ne all'autunno al centro/del cerchio rosso/
Marlowe vive/i giorni del vino e delle rose./
Se io potessi/fare luce fioca della mia pre-
ghiera/direi a Marlowe/di essere umile/
perché l'umiltà non umilia/se riusciamo/
ad abolirne l'orgoglio./Marlowe non sente/
Marlowe è braccato/dannato tra i morti/
del paese e della città.
Occhi ingranditi lo inseguono/lucertole e
rospi./Neppure sente/l'eco di questa pre-
ghiera/neniata in dormiveglia/tra ombre
che premono/nell'ora che gli angeli/risal-
gono la montagna».

C'è tutto un insieme di inferni a generare *borrachos borrachones*, tutti tipi narrativi, tutti cinematografici in potenza e in atto. Melchoro Minero è pure lui del *Barbaricinorum libri*. «Qualcuno dice che sono Melchoro Minero perché in una delle mie tante vite fui anche minatore, nel talco sotto Naim, di quelli che lavorano nelle viscere della terra, e sapevo usare il piccone e innescare le mine e pure comandare una squadra. Ma tutto volava in fumo perché ero Melchoro che è una specie di contrazione di borracho, che vuol dire ubriacone».

I dannati dell'alcol vedono molti fantasmi nell'ora che il vino, il whisky, altre bevande, di tutto, li consuma. Siamo al di qua della droga ma gli effetti sono egualmente devastanti. Il cerchio rosso nella *Preghiera per Marlowe* prende da *Le cercle rouge* (1970) titolo originale di un noir di Jean-Pierre Melville, *I senza nome*. C'è Jansen (Yves Montand) perduto nell'alcol che vede comparirgli davanti rospi, serpenti, grossi insetti,

*In Brujas. Storie di streghe* (2006), inventati e attinti dal reale di storia e storie ci sono diversi preti. Quando ero bambino molto mi suggestionava il racconto di un prete alcolista preso dal terrore di dire messa perché al momento di trasformare il vino in sangue di Cristo gli tremavano le mani nell'accostare il calice alle labbra.

- « - Sei tu prete?"
- Sì
- Stendetelo sul cavalletto. Perché vai dalle brusce?"
- Chi lo dice?
- Le brusce con cui sei andato.

*Il prete y lo ordinario se halla borracho*. Si ubriaca il prete e va con le brusce. Una di queste la ha pure empregnada, messa incinta».

Nel film *Chiamatemi Francesco. Il Papa della gente* (2015) autobiografia di Jorge Mario Bergoglio (Rodrigo de la Serna e Segio Hernández) di Daniele Luchetti, c'è un confratello gesuita, che nella quotidiana battaglia contro la dittatura sanguinaria di Videla e dei generali, per alleviare tutta la terribilità dell'ora nasconde la bottiglia nella cassa dell'organo che lui suona durante le funzioni.

Si ritorna al duale nel personaggio di mastru Predischedda alias Francesco Ganga (1867-1924), nuorese. Il personaggio globale a cui dà forma è maestro Manca, così viene chiamato nel romanzo già nominato *Il giorno del giudizio* Satta gli mette Pedduzza di soprannome che traduce proprio come «pietruzza» per farlo forse coincidere con il significato italiano di *predischedda*.

Maestro Manca del romanzo, cupo e demoniaco, dominato dal vizio del bere, oggetto di sollazzo e insieme di scherno da parte della gente perduta del Tettamanzi, perennemente ebbro a scuola per il divertimento degli alunni, la riprovazione dei suoi colleghi e del direttore didattico, in preda ai furori dell'alcol per questo ossessionato dall'idea della morte, è completamente diverso da quanto sono la tradizione orale e scritta intorno a mastru Predischedda. Dicono ancora diverse voci che mastru Ganga era un uomo intelligentissimo, caritatevole, buontempone, «bohemien in una terra di pastori» lo definisce Gonario Pinna in una sua fortunata antologia di poeti che usano il sardo come lingua.

Chi sa come, mastru Predischedda ha tratti somiglianti con il dottor Josiah Boone (Thomas Mitchell) di *Ombre rosse* (Stagecoach, 1939, da un racconto di Ernest Haycox) di John Ford. Dentro la diligenza, il medico alcolizzato è posseduto dai suoi fantasmi, molto più forti degli indiani che attaccano. Riuscirà a liberarsene quando, smessa la bottiglia e fatto passare il tremore delle mani, decide di aiutare a partorire, in una stazione di sosta, Lucia Mallory, moglie di un ufficiale di cavalleria. Quello di dottor Boone è lo stesso tremore delle mani che tormenta sia lo sceriffo Dude (Dean Martin) in *Un dollaro d'onore* (*Rio Bravo*, 1959, da un racconto di B.H.McCampbell) di Howard Hawks che il suo omologo J. P. Harrah (Robert Mitchum) in *El Dorado* (1966, dal romanzo *The Star in Their Courses* di Harry Brown) sempre di Howard Hawks, quaisi un remake. Sia Dude che Harrah smetteranno il tremore quando avranno il coraggio di smettere di bere per non soccombere davanti ai prepotenti che minacciano le comunità in cui vivono. Due e Harrah, lo stesso dottor Boone, richiamano un altro personaggio che fa promessa di smettere di bere alla fine di un'impresa, di salvezza, altrimenti impossibile. È Lew Moran (Richard Attenborough), ufficiale di rotta alcolizzato in *L'ultimo volo della fenice* (*The Flight of the Phoenix*, 1965, dal romanzo omonimo di Elleston Trevor) di Robert Aldrich.

Il dottor Josiah Boone a dx (Thomas Mitchell) in "Ombre rosse" di John Ford

Tutto il western di John Ford, per tornare a Ford e al genere cinematografico di cui è uno dei maestri, è popolato di ubriaconi. Due i tipi archetipi: il sergente maggiore Kirby (Judson Pratt) perennemente ebbro ma quantomai utile per il colonnello John Marlowe (John Wayne) in quanto esperto del territorio in *Soldati a cavallo* (*The Horse Soldiers*, 1959, dall'omonimo romanzo di Harold Sinclair) ambientato al tempo della Guerra di secessione. E il sergente, bevitore di nascosto ma sempre scoperto Quincannon (Victor McLaglen) di *I cavalieri del Nord Ovest* (*She Wore a Yellow Ribbon*, 1959, dai racconti *The Big Hunt* e *War Party* di James Warner Bellah) al tempo delle Guerre indiane.

I soldati ubriaconi di Ford possono funzionare da archetipo per tipi da fumetto come il professor Occultis nella serie di *Blek Macigno* e ancor più somigliante Doppio Rhum che fa coppia con dottor Salasso negli albi di *Capitan Miki*.

Anomalo, sempre nel western, Lee Marvin pistolero ubriacone in *Cat Ballou* (1965, dal romanzo di Roy Chanslor ) di Elliot Silverstein. Iconica la scena in cui il pistolero ubriaco monta a cavallo anche questo fatto ubriacare. Tutto il western classico è popolato da ubriaconi, quasi tutti resi simpatici.

Tutto il western di Sam Peckinpah, *Sierra Charriba* (1965), *Il mucchio selvaggio* (1969), *Pat Garret e Billy the Kid* (1973) è dominato dalla violenza e dall'alcool. Tutto il cinema di Peckinpah, perennemente ebbro, è intriso di violenza e di alcool.

Ritornando ancora una volta ai dualismi in contrasto, fuori western, c'è il personaggio furioso, alcolista, pazzo analista della Cia, Osbourne "Ozzie" Cox (John Malkovich) nel film *Burn After Reading – A prova di spia* (2008) dei fratelli Coen e il personaggio di Terry Lehman (Tommy Lee Jones) poliziotto ex alcolista che aiuta Libby Parsons (Ashley Judd) ingiustamente accusata di omicidio a scoprire la verità in *Colpevole d'innocenza* (*Double Jeopardy*) di Bruce Beresford. L'alcol è tema portante anche dell'archetipo degli western all'italiana. In *Per un pugno di dollari* (1964) di Sergio Leone, i Baxter, il clan che si oppone ai Rojo a San Miguel, confine tra Stati Uniti e Messico, sono invischiati nel traffico di whisky. Brucerà tutto in una notte da tregenda.

Il finale di questo excursus riguarda *La notte dei serpenti* (1969), ammodernato western all'italiana, diretto da Giulio Petroni, laureato in lettere, che fu partigiano e combattente della Resistenza, vincitore del Premio Dessì per la narrativa nel 1986.

Nel film, Luke (Luke Askew), un pistolero alcolizzato, scelto come sicario dal tenente Hernandez impiega un'intera unica notte per uscire finalmente dagli incubi che lo perseguitano e scegliere di stare dalla parte giusta.

Chi sa, anche Luke, una volta redento, potrà finalmente anch'egli libare in lieti calici, che sono cosa del tutto diversa dal bere smodato dei *borrachos borrachones*.

*Natalino Piras*

# Medea. Mito, Letteratura, Cinema

*Donò il vello d'oro al re Eete, fratello di Circe e Pasifae..*
*Anche Medea era sua figlia: il suo nome è famoso*
*e diffamato: famoso per il vello d'oro, diffamato*
*per le sue azioni delittuose e le sue arti d'incantatrice...*
*Karl Kerenyi*

Stefano Beccastrini

*Prologo. "Raccontata da tutti"*

Scrive Giuseppe Pucci – archeologo e antropologo nonché coautore, con Maurizio Bettini, del bel volume *Il mito di Medea. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi* – che "Si potrebbe dire di Medea ciò che dice Omero della nave *Argo* su cui ella ha viaggiato: che è stata 'raccontata da tutti' (*pasi mélousa*). Tutti, però, l'hanno raccontata in modo differente, privilegiando ora l'una ora l'altra delle molteplici sfaccettature del personaggio. Artisti lontani nel tempo e diversi per cultura l'hanno vista ciascuna dalla propria angolazione, ogni volta scoprendola buona per ragionare su temi fondamentali della sfera personale e sociale". In questo articolo, destinato a ***Diari di Cineclub***, ho cercato sinteticamente del narrato quali siano state le principali versioni letterarie e cinematografiche dell'antico mito nonché il significato loro assegnato dai diversi autori e nelle diverse epoche storiche. Mi limiterò, ciò facendo, a trattare – dopo un rapido racconto del mito originario – delle sue declinazioni letterarie antiche e moderne nonché delle, necessariamente moderne, versioni cinematografiche. Non tratterò, quindi, delle, pur ricchissime, interpretazioni pittoriche (dall'antica ceramica greca o etrusca o romana alla pittura sette/ottocentesca - per esempio preraffaellita o romantica – o contemporanea come quella di Gustav Klimt e Bernard Safran) o musicali (per esempio, la *Medea* settecentesca di Luigi Cherubini o quella novecentesca di Mikis Theodorakis).

*Il mito*

"Quando è nato il mito di Medea?" si chiede Pucci. E risponde: "E' impossibile dirlo. Un mito è essenzialmente un racconto orale. Nessuno sa chi l'ha narrato per primo e ogni successiva narrazione non è mai identica alla precedente. Una volta messo per iscritto o tradotto in immagini, cessa di essere un mito e diviene un testo – letterario o iconico – che però abbraccia solo alcuni dei possibili contenuti o significati del mito". In questo articolo illustrerò, necessariamente un po' di corsa, come il mito di Medea – che lungo i secoli si è radicato profondamente nell'immaginario della cultura occidentale - abbia generato vari testi letterari e cinematografici e come essi interpretino il mito stesso.

Tutto ha inizio a Orcomano, in Beozia, durante il regno di Atamante ch'ebbe la visione di un vello d'oro, situato nella remota Colchide, una terra misteriosa per i Greci. ove regnava Eeta. A Iolco, in Tessaglia, era re Pelia, che l'aveva sottratto a Giasone. Pelia promise a Giasone – ch'era il legittimo erede al trono - che glielo avrebbe ceduto se avesse trovato per lui il vello d'oro. Le avventure di Giasone, partito per la Colchide con la nave *Argo*, costituiscono buona parte del mito ma io le sorvolerò, limitandomi a dire che il viaggio fu lungo e periglioso. Una volta sbarcati nella Colchide, Giasone e i suoi compagni dell'*Argo* furono accolti – con ostilità – dal re Eeta e, affinché trovassero il vello d'oro, costretti a superare le prove più ardue. Come accade in altri miti greci (per esempio, quello di Teseo e Arianna), Giasone superò le prove, e conquistò il vello, grazie all'aiuto di Medea – figlia del re, sacerdotessa del Sole, nipote di Circe, maga – che s'era pazzamente innamorata di Giasone. Medea seguì l'uomo che amava, lasciando la Colchide e affrontando al suo fianco il viaggio di ritorno in Grecia. Giungono alfine a Iolco ove il re Pelia, infrangendo la promessa, non cede il regno a Giasone. Medea, con le sue arti magiche, fa morire il re ma, scoperta, deve fuggire da Iolco. La coppia trova ospitalità a Corinto, ove Giasone s'innamora della principessa Creusa e la chiede in sposa, scatenando la reazione – di dolore, di indignazione, di mortificazione – di Medea che, per vendicarsi, uccide i due figli avuti con lui. Gli studiosi dibattono da tempo sulla parte finale – quella di Corinto – della vicenda: essa fa parte del mito o v'è stata aggiunta da una sua trascrizione letteraria (magari proprio dalla *Medea* eruripedea?).

*Medea nella letteratura*

I primi testi della letteratura greca antica che facciano menzione di Medea (il nome Médeia deriva dal verbo médiomai, che significa "prendersi cura", sia in senso positivo che negativo) e del viaggio in Colchide degli Argonauti guidati da Giasone sono l'Odissea di Omero ("Medea dalle belle caviglie") e la Teogonia di Esiodo ("la fanciulla dagli occhi scintillanti"). In seguito, di Medea parlerà, lodandone la conoscenza delle arti magiche e il ruolo svolto a vantaggio di Giasone, il poeta Pindaro in alcune sue odi (in particolare la Pitica del 442 a.C.). Anche tutti e tre i grandi tragediografi dell'età classica – Eschilo, Sofocle ed Euripide – misero in scena il personaggio di Medea ma soltanto la Medea di Euripide (ultimata nel 431 a.C.) è giunta sino a noi. La vicenda narrata da Euripide inizia quando Medea e Giasone sono già arrivati a Corinto e vivono come se fossero sposati ma Giasone ha già maturato la decisione di lasciarla per sposare ufficialmente Glauce, la figlia di Creonte, re della città. Medea - ferita fin nelle profondità più oscure e sensibili dell'anima - si vendica uccidendo i due figli avuti da Giasone e fugge sul carro del Sole. "Il nodo centrale della tragedia, l'evento che segna indelebilmente il personaggio

Medea, con i suoi figli morti, fugge da Corinto su un carro trainato dai draghi. Germán D. Hernández Amores. Olio su tela. 1887

di Medea fino a farlo identificare con esso – scrive Pucci – (è) il figlicidio. Oggi si propende a credere che sia stato proprio Euripide a fare per primo di Medea una figlicida". Tale fatto ha spinto vari commentatori ad attribuirgli un orientamento misogino ma altri – e personalmente sono d'accordo - non credono affatto che colui che ha creato alcuni dei personaggi femminili più significativi della storia del teatro – ovvero, oltre a Medea, Andromaca, Elettra, Fedra e così via – sia stato davvero un misogino. Come scrive Pucci, "la domanda che da sempre ci si fa su Euripide...(è)...misogino o proto-femminista?" In un'Atene che, al seguito del diffondersi della Sofistica, stava attraversando un momento di disorientamento etico e sociale, l'intellettuale Euripide, con le sue tragedie, promuoveva nei suoi concittadini una riflessione critica sul potere, sulla famiglia, sul ruolo della donna, sul confronto tra cultura arcaica e cultura "moderna", sullo scontro/dialogo tra cultura ellenica e cultura "barbara" (di cui era rappresentante fiero e non servile la medesima Medea, migrata dalla remota Colchide). Di Medea, in seguito, s'occupò anche Apollonio Rodio, autore di un poema in quattro libri intitolato Gli Argonauti e dedicato all'impresa di Giasone in Colchide: la Medea di Apollonio è una donna intensamente e selvaggiamente innamorata del sopraggiunto greco e vocata, per soddisfare la propria passione erotica, ad annunciare o procurare morte in quanto dialogante, quale "maga",

*segue a pag. successiva*

*segue da pag. precedente*

con il mondo infero. Anche la letteratura romana si occupò di Medea e del mito degli Argonauti. Lo fece, per esempio, Ovidio (con le sue Metamorfosi nonché le Heroides, che della donna selvaggia proveniente dalla lontana Colchide, esaltano e valorizzano la passione erotica). A Medea dedicò una delle sue nove tragedie anche il tragediografo, nonché filosofo stoico, Seneca. La sua eroina è una maga portatrice di morte, una succube della furia passionale che la divora (colpa assai grave per lo stoico Seneca), una selvaggia che giunge ad ammazzare i figli (mentre Euripide, nel suo testo, fa avvenire l'uccisione fuori scena, Seneca - che possiede una concezione alquanto grandguignolesca del teatro – la mostra agli spettatori con tutta la sua crudezza). Nel Medioevo, Medea fu scarsamente rappresentata dai letterati europei: ne parlò Benoit de Sainte-Maure nel suo *Roman de Troie*; Giovanni Boccaccio la rammentò nel suo *De mulieribus claris* ("di gran lunga la più esperta in malefici"); nella sua *Commedia*, Dante Alighieri ne fece menzione nel XVIII canto dell'Inferno, il canto del seduttori e dei ruffiani (vi si trova infatti Giasone, che la sedusse e l'abbandonò: *"Lasciolla quivi, gravida, soletta; tal colpa a tal martirio lui condanna e anche di Medea si fa vendetta."*). L'interesse per il teatro, e dunque anche per un immortale personaggio teatrale quale Medea, risorse nel Rinascimento e proseguì nel Seicento e nel primo Settecento (con Pierre e Thomas Corneille e con Hilaire-Bernard de Longepierre, per esempio) eppoi nel secondo Settecento e nell'Ottocento (a partire da Maximilian Klinger e Franz Grillparzer). Il modello di riferimento restava quello di Seneca ma si andavano introducendo, nell'interpretazione del personaggio, delle connotazioni che ne avrebbero, alfine, donato una rivalutazione. Due di esse possono essere considerate, per esempio, una tendenza a diminuire moralmente la figura di Giasone (reso sempre più vanesio, egoista, maschilista) e l'introduzione di un motivo antimaterno ossia lo schierarsi feroce dei figli di Medea con il padre e la sua nuova sposa. Nella seconda metà dell'Ottocento, la rivalutazione di Medea – quale vittima della crudeltà della società, degli uomini., del Fato - si accentuano e si solidificano (per esempio con Wilfrid Legouve e la sua pièce *Medea* e Francesco Mastriano con il suo romanzo, d'ambiente napoletano, *La Medea di Porta Medina*). Tra XIX e XX secolo un importante fenomeno ha caratterizzato, arricchendolo, il personaggio letterario di Medea: il suo connotarsi come appartenente ad ambienti etnogeografici diversi rispetto alla Colchide e all'Ellade: sono decine le Medee napoletane, di colore (africane o afroamericane), asiatiche, zingare (come la Medea di Jean Anouilh e quella di Max Rouquette). Anche Medea, donna errabonda, era destinata a diventar figlia, in un mondo ormai globalizzato, d'ogni cultura. Non più soltanto autori di opere teatrali si occuparono di lei ma anche narratori (per esempio, Cesare Pavese nei *Dialoghi con Leucò*; Corrado Alvaro ne *La lunga notte di Medea*; Christa Wolf in *Medea*) e poeti (per esempio, Bertolt Brecht in *La Medea di Lòdz* : "Lei parlava una lingua diversa/da quella della gente del posto/.../Mai si sentì a casa sua/veniva guardata con sospetto").

*La Medea del cinema*

Di fronte al rilievo che il personaggio di Medea ha acquistato nell'immaginario collettivo dei nostri tempi, si penserebbe che anche il cinema si sia presto dedicato alla realizzazione di film ispirati a tale, gigantesco motivo poietico. Il cinema si è, invece, impegnato piuttosto tardivamente nel rivolgere la propria attenzione alla figura di Medea. Inizialmente, lo ha fatto purtroppo con un film mancato, uno di quei progetti di opera cinematografica pensata, scritta, messa in cantiere ma mai realizzata - come il *Mastorna* di Fellini, l'*Assedio di Leningrado* di Leone, il *Gesù* di Dreyer – che costituiscono il fascinoso rimpianto dei cinefili. Proprio il grande cineasta danese Carl T. Dreyer si propose, per molti anni, di girare un film su Medea: sarebbe stato - come quelli dedicati a Giovanna d'Arco e a Gertrud – un inno alla ribellione della donna contro una società che vorrebbe imporle il modo di comportarsi, di amare, di esistere. Si è parlato di *protofemminismo*. Dreyer aveva individuato anche il volto da dare a questa sua Medea: Maria Callas, la quale era stata già una perfetta interprete dell'opera lirica di Luigi Cherubini. La Callas ci pensò e ci ripensò ma alla fine rifiutò la proposta.

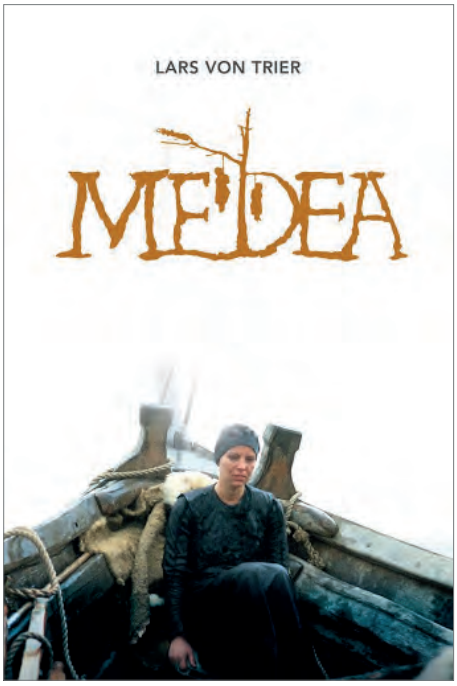
Fu nel 1961 che un cineasta – l'italiano Riccardo Freda, il più hollywoodiano, in senso positivo, dei registi nostrani – realizzò un film sull'avventurosa vicenda della ricerca del vello d'oro e del viaggio in Colchide degli Argonauti: si intitolava *I giganti della Tessaglia* e cancellava del tutto Medea e il suo amore per Giasone. Nel 1963 fu l'inglese Don Chaffey, regista cinematografico e televisivo specializzato nel genere *fantasy*, a dirigere un *Gli Argonauti* nel quale il personaggio di Medea non ha grande rilievo ma nell'ultima scena pronuncia, rivolta a Giasone, un toccante "Io devo venire con te... Non ho più patria". Verrà poi, nel 1969, un cortometraggio sperimentale di Pia Epremian, intitolato appunto *Medea* che ne faceva un simbolo della condizione materna (il personaggio è per questo interpretato da varie attrici). Finalmente, in quello stesso 1969, venne il film di Pier Paolo Pasolini. Interpretato da una magnifica Maria Callas e girato in Turchia, in Siria e a Pisa, esso mostrava – è lo stesso Pasolini ad affermarlo – "il confronto dell'universo arcaico, ieratico, clericale, con il mondo di Giasone, mondo invece razionale e pragmatico". Il film adopera, quale testo letterario di riferimento, quello di Euripide, apportandovi tuttavia alcuni e sostanziali cambiamenti: tra essi, quello di mostrare un antefatto, rispetto al sopraggiungere degli Argonauti in Colchide, della società e della cultura arcaica in cui essi stavano per giungere. La Colchide era un luogo ove si facevano ancora sacrifici umani. La Medea pasoliniana è una donna perdutamente innamorata di un uomo che ha ubbidito e servito passivamente e che è il padre-padrone dei figli che ha partorito con dolore e che sta per essere da lui abbandonata per inseguire un nuovo innamoramento, un'altra donna, un'altra schiava. Ma è anche una straniera, una migrante: la rappresentante di un mondo arcaico, primitivo, poveramente posto a raffronto con una realtà – quella di Giasone e nostra – laico ma alienante, ricco ma disumano, egoista ma votato al consumismo. Nel 1978 girò un film ispirato dalla vicenda di Medea il cineasta americano - ma cacciato dagli USA all'epoca del maccartismo e approdato prima in Francia eppoi, a seguito del matrimonio con l'attrice greca Melina Mercouri, in

*segue a pag. successiva*

Giuseppe Gentile (Giasone), Maria Callas e Pier Paolo Pasolini sul set

*segue da pag. precedente*

Grecia - Jules Dassin: si intitolava *Kravgi gynaikon* (il titolo inglese fu *Dream of Passion*, non è mai uscita una versione italiana). La protagonista del film è Maya, un'attrice chiamata a impersonare Medea in un allestimento teatrale della tragedia di Euripide. Per entrare più nei panni della madre infanticida, ella prende a frequentare, in carcere, una donna di nome Brenda: una straniera, abbandonata dal marito e appunto colpevole di aver ucciso i figli. Tra le due donne nasce una comprensione (Maya, anni prima, si è procurata un aborto di cui si sente colpevole) che finisce con il fondere i personaggi di Medea, di Maya e di Brenda in una stessa condizione di *Mater Dolorosa*. Nel 1988, vagamente basandosi sulla sceneggiatura di Carl T.Dreyer, realizzò un film per la televisione, intitolato appunto *Medea*, il regista danese Lars Von Trier. Pur profondo estimatore di Dreyer, egli usò soltanto parzialmente il materiale lasciato dal sommo maestro. Per esempio, invece che in Grecia, von Trier ambientò la propria *Medea* nel paesaggio brumoso e desolato dello Jutland, nel freddo Nord dell'Europa. Inoltre, mentre Dreyer prevedeva che la madre uccidesse i figli con il veleno (in ciò, non rispettando Euripide, che le fa usare il pugnale) von Trier mostra Medea che li impicca, aggiungendo una notevole crudeltà al proprio gesto disperato. Verranno poi altre opere cinematografiche o televisive dedicate a Medea: per esempio, nel 2000, il regista messicano Arturo Ripstein (che era stato collaboratore del grande Luis Buñuel) realizzò *Así es la vida* ispirandosi alla *Medea* di Seneca ma spostando la vicenda nell'età contemporanea. Seguiranno vari altri film e sceneggiati TV ma io farò, avvicinandomi all'Epilogo dell'articolo, soltanto due esempi: nel 2006 una *Medea* dello spagnolo Javier Aguirre e nel 2007 un film intitolato *Médée miracle* dell'italiano Tonino De Bernardi. Egli, che è stato uno dei maestri dell'Underground italiano, ambienta il suo film nella Parigi dei nostri giorni e la figura di Medea è incarnata in una profuga rumena di nome Irene. Ha ragione Giuseppe Pucci quando scrive: "Medea è *aletis (l'errante)* per gli antichi ma resta una profuga anche per i moderni: una *sans papier* che viene respinta da una nazione dopo l'altra e che uccide i figli forse anche perché vuole scongiurare loro una vita di vagabondaggio e di umiliazioni. Il destino di questa antica migrante tocca nell'Europa di oggi dei nervi scoperti".




*Medea e la psicanalisi. Epilogo*

Sigmund Freud non si è occupato, se non in un fuggevole accenno, della figura di Medea (non pensò mai a un *Complesso di Medea* da affiancare al "*Complesso di Edipo*". Di un *Complesso di Medea* parlò, nel 1933, lo psicanalista Fritz Wittels ma il concetto non ha avuto fortuna teorica. Più recentemente si è parlato di *sindrome di Medea*. Scrive Massimo Recalcati: "La rappresentazione canonica della madre patriarcale — che oggi, grazie in particolare alla cultura femminista, sta finalmente rantolando — ha conosciuto rare ma significative eccezioni nella cultura dell'Occidente. Una di queste, indimenticabile per la sua forza drammatica, è la figura di Medea raccontata nella omonima tragedia di Euripide. Essa capovolge la rappresentazione patriarcale della madre: uccidendo spietatamente i suoi figli, Medea mostra che non è la madre che annienta la donna ma è la donna che rivendica la sua alterità di fronte alla madre".

Euripide aveva fatto dire a Medea, nel Primo Episodio della sua tragedia, "La donna è di solito piena di paura e inadatta alla lotta e repugna alla vista di un'arma, ma se offesa nei suoi diritti di sposa non c'è altro cuore più del suo assetato di sangue".

*Stefano Beccastrini*

*Bibliografia*

*Caterina Barone: Euripide. Un intellettuale laico, Ed. La Repubblica, 2022*
*Maurizio Bettini, Giuseppe Pucci: Il mito di Medea. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi, Einaudi, Torino, 2017*
*Euripide: Medea, in Carlo Diana (a cura di): Il teatro greco. Tutte le tragedie, Sansoni, Firenze, 1970*
*Robert Graves: I miti greci, Longanesi, Milano, 1955*
*Karl Kerenyi: Gli dei e gli eroi della Grecia, Il Saggiatore, Milano,*
*Pier Paolo Pasolini: Saggi sulla politica e sulla società, Mondadori, Milano, 1999*
*Massimo Recalcati: Il complesso di Medea, in Le mani della madre, Feltrinelli, Milano, 2015*
*Christa Wolf: Medea.Voci, Edizioni e/o, Roma, 1996*

Maria Callas nei panni di "Medea" (1969) di Pier Paolo Pasolini

# Le sorelle (1968). Dalla libertà di espressione alla censura

Antonio La Torre Giordano

È lecito domandarsi se il dramma dei tabù abbia mai trovato rappresentazione sui set cinematografici? La risposta è affermativa, ma si tratta di un cinema italiano ormai scomparso, appartenente a un'epoca in cui la trasgressione era cifra stilistica e provocazione culturale. Molto oltre i limiti imposti della censura, il cinema italiano non riuscì ad aggirare del tutto quest'ultima sul tema – addirittura! – dell'incesto. Qual è, dunque, il film più audace del nostro panorama che affronta e si articola attorno alla relazione fisica e sentimentale in un assetto di consanguineità, parentela o di affinità? Scorrendo gli annali di un cinema nazionale tanto scabroso quanto ipnotico, un titolo si impone su tutti: *Le sorelle* (visto censura 54426, revisione del 2 settembre 1969), diretto da Roberto Malenotti (Pisa, 6 giugno 1939), che firma anche la sceneggiatura, affiancato – almeno formalmente – da Brunello Rondi, su soggetto di Carlo Maietto.

All'apice dei fermenti sessantottini, approda nelle sale italiane una pellicola che si configura come autentico preludio al tema saffico-incestuoso. *Le sorelle*, coraggiosamente co-prodotto con la Francia, si impone come opera pionieristica: da un lato anticipa uno stile narrativo destinato a tracciare nuove coordinate nell'esposizione delle relazioni sentimentali tra donne; dall'altro, si presenta come una declinazione tutta italiana, ma consapevolmente in dialogo con le produzioni più audaci della Scandinavia e d'oltreoceano. Il film, inevitabilmente, si scontra con lo sguardo severo della censura, ma ottiene comunque il visto il 4 settembre 1969, per poi essere distribuito quasi subito anche in Francia (*Les deux sœurs*), Regno Unito (*The Sisters*) e in Germania Ovest (*De Zusters*). Il film venne contestualmente pubblicizzato in modo capillare nella stampa specialistica di tutta Europa.

Reduce dalla regia di alcuni mediometraggi e da *Le schiave esistono ancora* (1964), realizzato insieme al fratello Maleno e a Folco Quilici, Roberto Malenotti affina la propria esperienza collaborando con Mauro Bolognini alla regia di *Arabella* (1967), in un contesto produttivo formale. Tuttavia, è nel 1969 che Malenotti accetta la sfida proposta dal produttore Fabrizio Cortese, assumendo la direzione di *Le sorelle*. Con questo film, il regista trasgredisce apertamente all'"ordine costituito" del cinema italiano dell'epoca, proponendo un'opera di forte impatto sociale e culturale. L'evento blasfemo rappresentato dall'amore tra due donne-sorelle, pur rimanendo avvolto dal velo dell'invisibilità pubblica e dal peso del tabù incestuoso, irrompe come un tentativo coraggioso e incessante di smantellare i rigidi condizionamenti socio-culturali che imprigionavano la rappresentazione cinematografica del desiderio e dell'identità. In tal modo, Malenotti emerge come figura di avanguardia, anticipando discorsi e sensibilità che solo decenni dopo avrebbero trovato piena legittimazione sullo schermo.

L'ideologia che anima *Le sorelle* si deve in larga misura a Brunello Rondi, figura di spicco nel panorama cinematografico italiano, noto non solo come regista di rilievo – basti pensare a *Il demonio* (1963) – ma soprattutto come sceneggiatore di prim'ordine al fianco di maestri quali Luigi Chiarini, Roberto Rossellini, Alessandro Blasetti, Federico Fellini e Vittorio De Sica. Rondi non si limitò a una mera collaborazione sottobanco, ma diresse personalmente numerosi film che affrontano tematiche affini a quelle di *Le sorelle*, sia prima che dopo l'uscita di quest'ultimo: tra questi si ricordano

*Le tue mani sul mio corpo* (1970), *Valeria dentro e fuori* (1972), *Ingrid sulla strada* (1973) e *Tecnica di un amore* (1973).

Il soggettista Renzo Maietto, inoltre, contribuì alla stesura delle basi narrative non solo per *Le sorelle* ma anche per altri due film dedicati a tematiche saffiche: *Le salamandre* (1969) di Alberto Cavallone e *Le altre* (1969), quest'ultimo diretto dallo stesso Maietto.

Alla luce di ciò, si potrebbe ipotizzare che Malenotti abbia in qualche misura prestato il proprio nome e la propria regia a un progetto fortemente voluto e ideologicamente guidato da Rondi, fungendo da tramite funzionale per un'opera che si colloca ai margini dell'impianto formale del cinema italiano dell'epoca. Tuttavia, la sua regia assegna al film un piglio e una concretezza che vanno oltre il mero ruolo di esecutore, rendendo *Le sorelle* un momento di rottura e di avanzamento nel discorso cinematografico e culturale italiano.

Nel sontuoso panorama quantitativo del cinema tricolore degli anni Sessanta, *Le sorelle* si accoda al filone dei lesbo-movie nel quale molti registi iniziano a puntare, cavalcando il malcelato interesse del pubblico e il potenziale successo commerciale al botteghino. In chiave revisionistica, il cast si rivela di prim'ordine: Susan Strasberg, interprete newyorkese dalle mille sfaccettature, veste il ruolo di Marta, donna refrattaria al desiderio della sorella Diana, incarnata dalla francese Nathalie Delon. Quest'ultima, con coerenza e determinazione, tenta di districare un rapporto ormai divenuto una questione di lana caprina. Massimo Girotti, in un ruolo lontano dai fasti blasettiani, offre un'interpretazione credibile e fragile di Alex, marito scialbo e contorto, alle prese con la propria inadeguatezza e una tardiva presa di coscienza. Giancarlo Giannini,

*segue a pag. successiva*

*segue da pag. precedente*

ancora agli esordi, si cala con disinvoltura nel personaggio di Dario, giovane smaliziato e disilluso, mentre Lars Bloch, attore e produttore danese, incarna con efficacia il ruolo dell'anonimo "maschio" di Diana, rappresentante di una virilità nordica che riecheggia anche nel contemporaneo *Mademoiselle de Sade e i suoi vizi* (1969), firmato ufficialmente da Lorenzo Sabatini.

*Le sorelle* affronta uno degli aspetti più spinosi della rivoluzione sessuale, pur ricavando al box-office con un congruo incasso di 294.987.000 lire. Tuttavia, il film tradisce una certa disinformazione sul mondo femminile, lesbico e non: il canovaccio presenta numerosi buchi narrativi che si traducono in dialoghi enigmatici, rivolti più al "non detto" o a un'ovvietà volutamente ambigua, lasciando intravedere le contraddizioni di un'opera che oscilla fra provocazione e incertezza espressiva.

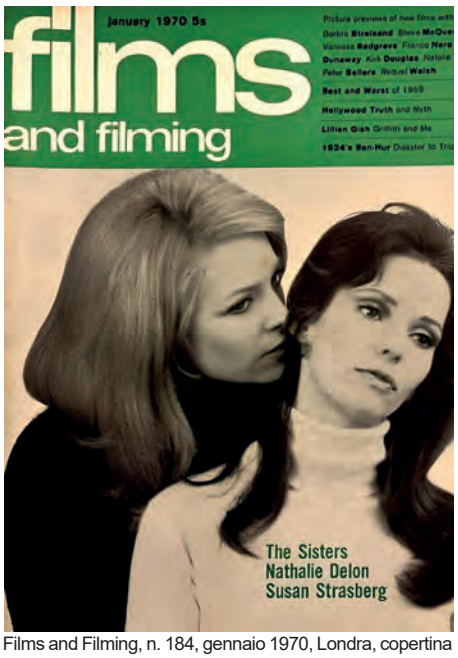
La trama di *Le sorelle* si dipana attorno a due figure femminili, Diana e Marta, che condividono un'esistenza sospesa in un'adolescenza eterna, racchiuse in un mondo delimitato da confini invalicabili, metafora di una prigione emotiva e sociale. Il loro rapporto, privo di qualsivoglia aureola perversa, trova il suo fulcro nella figura dominante di Diana, vera egemone che esercita su Marta un controllo assoluto.

Tuttavia, giunge il momento in cui Marta rompe questa chiusura, ribellandosi ai confini imposti e alla fascinazione esercitata da Diana, scegliendo la via più tradizionale per evadere: il matrimonio. Alex, il marito, è un intellettuale agiato, un principe azzurro atipico, anticonformista, coltivatore di bizzarre piante da serra e fotografo feticista, bisognoso di adorare la moglie in una duplice veste, tra sacralità e tenerezza. Nonostante ciò, la sua incapacità di soddisfare Marta sul piano sessuale spinge quest'ultima a cercare altrove un amante, instaurando così un *ménage à trois* fondato sull'apparenza e sull'equilibrio precario di un rapporto matrimoniale fittizio.

Diana, intanto, vive nel ricordo ossessivo del legame adolescenziale con Marta, che non riesce a lasciare andare. Con l'espressività impenetrabile di una sfinge e la determinazione di chi difende la propria essenza, Diana tenta di riappropriarsi di Marta, superando il fragile diaframma di menzogne e finzioni che i coniugi hanno costruito. La sua volontà di scarnificare il matrimonio-farsa e riguadagnare il controllo sulla sorella si scontra con la resistenza di Marta, che, pur ribellandosi con rabbia, cede nuovamente alle tenerezze di Diana, trasformandosi in un fantoccio mosso da impulsi contraddittori.

Il confronto con Alex, nichilista e impotente, e la presenza di Dario, unico apparentemente equilibrato e mediatore dei conflitti, accentuano la tensione drammatica. Questo alternarsi di resistenze e cedimenti sembra segnare l'imminente esaurirsi della manipolazione di Diana, aprendo uno squarcio sull'ambiguità e la complessità di un rapporto che sfida le convenzioni e i limiti imposti dalla società.

King Cinema, n. 3, luglio 1969, Milano, copertina




Films and Filming, n. 184, gennaio 1970, Londra, copertina

Topfilm, Les deux soeurs, n. 2, settembre 1970, Parigi, p. 13

Topfilm, Le sorelle, a. I, n. 2, p- 4 settembre 1970, Milano

Il giurista marchigiano Francesco Antolisei osservava che «la ratio della punizione dell'incesto sta nella sua particolare condanna morale», sottolineando come, nella maggior parte dei casi, l'incesto si realizzi tra padre e figlia minorenne, mentre situazioni di incesto omosessuale nelle famiglie comportano profonde distorsioni nei ruoli familiari e nell'identità individuale, con conseguente incapacità di protezione nei confronti dei figli, che spesso reagiscono con comportamenti autodistruttivi.

*Le sorelle*, tuttavia, manca di una narrazione che includa tali elementi fondamentali per giustificare evolutivamente il vincolo incestuoso tra Diana e Marta. Le due protagoniste appaiono piuttosto come due amiche omosessuali, e la sceneggiatura non si avvale di riferimenti familiari descrittivi sufficienti a decifrare un vero incesto, limitandosi a delineare aspetti tipici di un rapporto amicale, e non fraterno, tra le due donne.

Di conseguenza, il meccanismo narrativo risulta poco lucido e privo di personaggi realmente appassionati, nonostante le buone performance del cast. La conduzione del film è misurata ma frammentata, alternando momenti di concretezza ad altri di astrattezza, generando un senso diffuso di disordine. L'intento di rappresentare un archetipo di rapporto saffico-incestuoso appare sommario, seppur corredato da un decoro visivo suggestivo.

Un'accorata *lamentatio*, seppur retroattiva, è doverosa nei confronti della censura italiana, la quale ha sottoposto il film a un accanimento (V. M. 18) che ne ha adulterato e mutilato la versione originale con tagli drastici. Solo grazie a una più recente revisione ministeriale è oggi possibile fruire della visione integrale e autentica dell'opera (V.M. 14 - v.c. 101610 del 25 giugno 2008).

*Antonio Torre Giordano*

**Fumetti**

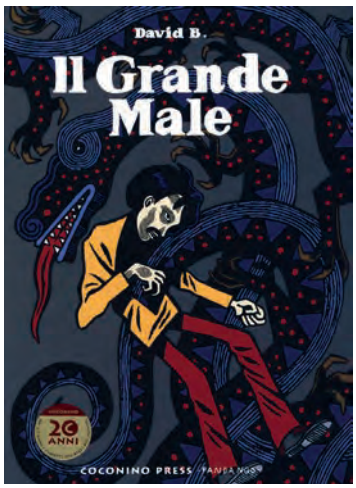
# David B all'ARF! Festival: Che la guerra non giunga più. Almeno qui

Ali Raffaele Matar

Un'altra ricca edizione di ARF! Festival – che, a differenza delle restanti fiere del "fumetto" italiane, va fiera di disporre di un programma esclusivamente dedicato alla nona arte (da cui, toutcourt, restano escluse le altre nicchie dell'intrattenimento sui generis) – ha tenuto occupata la capitale dal 23 al 25 maggio, negli spazi dell'ex Mattatoio e della Città dell'Altra Economia a Testaccio. Ospiti speciali di questa undicesima edizione (o meglio, la più simbolica "1.1" – segno di un nuovo inizio) sono stati in ordine sparso: Tony Sandoval, Jon McNaught, Davide Toffolo e Nicoz Balboa, protagonisti delle rispettive mostre segnate sul manifesto. Oltre ai suddetti, tra gli eventi di primo ordine di questa edizione, è essenziale segnalare la presenza di una vera leggenda del fumetto, un artista che ha rivoluzionato la BD, attraverso l'unione di uno stile underground all'espressionismo e a un'atavica passione per l'antropologia: David B. Nel corso di una lectio magistralis, l'artista, classe 1959 – oggi trapiantato a Bologna – ha ricordato timidamente quanto realizzato in questi quarant'anni passati con le mani immerse nell'inchiostro. A monsieur Beauchard si deve, tra le cose, il merito di aver co-fondato nel 1990 L'association, che ha tessuto la Storia dell'editoria del fumetto d'autore in Europa, ispirando a cascata altre piccole e grandi realtà del settore. Moderato da Renato Chiocca, l'incontro è virato sul massiccio autobiografismo che, da sempre, caratterizza il suo percorso. È stato per lui essenziale avere la fortuna di nascere in una famiglia di insegnanti d'arte, con un padre pittore, così come lo era (segretamente) anche la madre, di cui ammette di ricordare vividamente il disegno di una fata per un arazzo. Ricorda che, da bambino, visitava continuamente mostre e fiere dell'arte che lo hanno influenzato, arricchendo il suo bagaglio di ricordi: lo spirito dei musei, le suggestioni, la possibilità di poter toccare con mano la materia delle opere esposte. Le sue opere, di forte valenza universale, partono dal privato dell'autore per estendersi verso le storie di popoli lontani con le loro leggende e il loro insostituibile bagaglio etnico-culturale. A rendere il suo percorso d'esplorazione stilistico profondamente interessante è il suo radicamento nel mondo dei sogni, costante fonte di ispirazione nonché base dei suoi racconti d'esordio, risalenti agli anni 80, raccolti ne *Il cavallo pallido*, così come anche *Les incidents de la nuit*, *Diario Italiano* e diverse altre che gli hanno fatto meritare l'appellativo di maestro del fumetto esoterico. Ammette di stupirsi ancora oggi del genere di sogni che fa, che vanno oltre le invenzioni visive che riuscirebbe a fare da sveglio. Sul suo capolavoro assoluto, l'autobiografico *Il grande male* (L'Ascension du Haut Mal), che racconta il difficile rapporto con il fratello maggiore, affetto da un'invalidante epilessia, l'autore rivela di averci riflettuto per ben vent'anni prima di passare all'azione sul tavolo da disegno. L'edizione omnibus attualmente in commercio, edita tutt'oggi da Coconino Press, raccoglie i sei albi singoli realizzati nell'arco di dieci anni. In questa e nella quasi totalità delle sue opere, abbondano composizioni grafiche particolarmente complesse, piene di ripetizioni di personaggi di ogni sorta, scene di battaglie, soldati, armi, uomini comuni, animali, libri e simboli di ogni sorta, poiché lega inconsciamente queste "ammucchiate" alle crisi epilettiche del fratello cui ha assistito per tutto il corso della sua infanzia, con la convinzione piuttosto naif che quelle crisi fossero battaglie interiorizzate che il fratello affrontava contro se stesso. Nomina anche la "danza" (intesa, però, come movimento irrazionale del corpo) tra i temi ricorrenti nel suo lavoro, in quanto umanizza e rende digeribili persino le tragedie. In particolare nell'ultimo lavoro, *Antipodi*, scritto da lui e disegnato da Eric Lambé (artista vincitore nel 2017 del prestigioso Fauve d'Or al Festival di Angoulême con Paesaggio dopo la battaglia, su sceneggiatura di Philippe de Pierpont) poiché, spiega, che rappresentano per lui lo specchio dell'anima di ogni umano. Il risultato così peculiare delle sue tavole è ottenuto dal costrutto per cui, per le sue storie, David B. intraprende una metodologia di lavoro che parte sempre a definire in primo luogo i disegni che intende realizzare, per poi passare, solo successivamente, alla scrittura. Immagini e storie oniriche che si fondono alla forma delle icone medievali e antiche di altre civiltà, dall'antica arte mesopotamica a quella azteca, culture che da sempre lo affascinano enormemente perché capaci, con la loro arte, di arrivare dritte al punto, risuonando anche alla percezione dei più giovani per la loro immediatezza sintetica che permette di cogliere, senza richiedere lunghi ragionamenti, le situazioni ritratte nelle iconografie animiste. Un'immediatezza che riesce a sintetizzare attraverso l'uso del bianco e nero che gli consente di semplificare il suo stile, rendendolo di fatto drasticamente netto. Sebbene l'evidente passione per la Storia, cronografia infinita di guerre e battaglie vissute in prima persona dai suoi avi, David B rifugge la costruzione realistica delle epoche, preferendo riportare lo spirito e l'atmosfera del passato attraverso i caratteri più distintivi di quegli anni. Svelando di essere all'opera su un nuovo titolo ancora una volta di stampo autografico (una sorta di proseguo de *Il Grande Male* nel segno della "memoria"), ha realizzato ultimamente che tutta la sua famiglia d'origine è stata coinvolta nella tradizione colonialista francese. L'onnipresenza della guerra all'interno della storia della propria famiglia è talmente ingombrante da essere divenuta nel corso del tempo una sorta di "unità di misura" e di raffronto dei ricordi intimi e personali dei suoi parenti. Ammette di provare un brivido alla consapevolezza di stare seduto sul tavolo da disegno a ritrarre sofferenze vissute da altri, senza il timore di avere ripercussioni o di temere di vivere lui stesso quelle guerre. Conclude con l'auspicio che la guerra non giunga più. Almeno qui.

*Ali Raffaele Matar*

Manifesto ARF 2025 disegnato da Davide Toffolo




Il grande male - ed. Coconino

Tavola da "Il mio miglior nemico" di David B.

# Il mito di Prometeo nel crepuscolo di ogni Mission: impossible

Tonino De Pace

Spetta a Christopher McQuarrie chiudere la saga dei *Mission impossible*, aperta nel 1996 da Brian De Palma con il suo ennesimo – ma che piacere! – hitchcockiano *Mission: impossible*.
In questi anni la faccia furba e rassicurante di Tom Cuise/Ethan Hunt ci ha accompagnato tra travestimenti e identità falsate, continuando a ripeterci dallo schermo che non si deve sempre credere a ciò che appare e che la verità diventa sempre più complicata da ricostruire in quel miscuglio di menzogne, mezze verità e post verità che contaminano le acque e oscurano lo sguardo. Soprattutto ci ha detto, in varie occasioni, che il vero potere non si vede e non ha forma, è sempre un nemico invisibile e quasi impercettibile.
Nell'evoluzione i *Mission: impossible* sono diventati sempre più forma celebrativa di una verità superiore e inafferrabile, ma soprattutto oscura, intorbidata nelle acque malsane di quella parte invisibile del mondo dove si combattono guerre altrettanto sporche, tra le pieghe del potere e al di fuori da ogni controllo, in un mondo parallelo nel quale la vita e la morte sembrano equivalersi, e dove il valore delle cose non è più misurabile con il denaro, ma diventa un'aura di sicurezza del pianeta o la gestione incontrollata finora di ordigni spaventosamente potenti con i quali Ethan Hunt e la sua band di geni assoluti dell'hackeraggio e occhi che da dovunque sanno guardare il mondo, sembrano giocare a testa o croce.
In altre parole la saga di *Mission impossible* che si chiude con il doppio film *Mission: Impossible - Dead Reckoning* del 2023 e *Mission: Impossible - The Final Reckoning* del 2025, entrambi di Christopher Mc Quarrie, sono sempre rimasti radicati dentro i guai del nostro pianeta, ne hanno deciso le sorti e ora con l'età che avanza di Hunt e la malattia di Luther, vero Maestro geniale di ogni sistema binario, chiude le sue fantastiche avventure e, con l'aria di smobilitazione che nell'ultimo film è più che evidente, chiude soprattutto un'epoca nella quale il cinema, anche grazie a questi film, ha provato ad immaginare un futuro spesso andando molto vicino a segno, raccontando la vita sulla nostra Terra da un punto di vista assai privilegiato e con le acrobazie incredibili di chi si salva anche cadendo da un burrone con le pareti assolutamente lisce.
Ma negli ultimi due film, con coraggio e geniale colpo di coda, si alza la posta e si vive in bilico nel presente per immaginare il meno rassicurante futuro. Anzi, in verità per raccontare un futuro che è già qui e che vive in mezzo a noi e ora anche noi, spettatori ipocriti, cominciamo a comprendere, anche grazie a queste preveggenze, che il futuro è arrivato! Il futuro è l'intelligenza artificiale.
Il cinema si è già misurato con questa diavoleria informatica che divora il nostro sapere rimandandocelo nuovo di zecca come mai conosciuto. Nel 1968 Kubrick ne propose, su suggerimento letterario di Arthur Clark un prototipo con il suo Hal 9000 di *2001 Odissea nello spazio*; *Blade runner* di Ridley Scott nel 1982 dotò di una straordinaria intelligenza i suoi androidi immaginati da Philip Dick; nel 1984 sarà James Cameron ad immaginare per *Terminator* l'intelligenza artificiale nella rete difensiva Skynet, che a sua volta acquisendo una propria coscienza sarà in grado di sterminare gli umani in una devastante guerra nucleare; nel 1999 sarà la volta dei tre episodi di *Matrix* delle sorelle Wachowski nel quale la rete informatica sostituisce la vita del reale scatenando una realtà virtuale del tutto simile e parallela; nel 2001 è la volta di Steven Spielberg con *A.I.* su una sceneggiatura di Stanley Kubrick; nel 2002 Andrew Niccol dirige *S1m0ne* nel quale un sofisticato software dà vita ad un'attrice perfetta che susciterà le invidie del suo stesso creatore; nel 2013 Spike Jonze firma la regia di *Her* nel quale il protagonista si innamora di una intelligenza artificiale dopo una fallimentare storia d'amore. Nel novero ci metterei anche *I love you* di Marco Ferreri del 1986 che ricorda molto il film di Jonze, qui è Michael che si innamora di un portachiavi che con sensuale piglio gli sussurra quel "I love you" che fa innamorare lo sprovveduto protagonista.
Quindi McQuarrie arriva con il suo film quando la strada è stata già battuta. Ma il territorio di questo tema è davvero vastissimo e non siamo che agli inizi di una esplorazione.
Ma se finora, ad eccezione di *Terminator* e *Matrix*, l'intelligenza artificiale non aveva creato particolari danni, nel film di McQuarrie è un'entità malvagia che punta a prendere il dominio della Terra con l'effetto di soppiantare ogni altra soluzione che non sia quella dettata dalla sua inestinguibile sete di dominio.
È per questa ragione che l'I.A. contro la quale combatte Ethan Hunt e soci è del tutto oscura, invisibile e quindi ancora più minacciosa. L'I.A. diventa davvero il nemico che non vedi, che solo la fede nelle proprie forze può pensare di potere sconfiggere e intrappolare. Non è un caso che la chiave cruciforme al centro delle peripezie dei due ultimi film della saga, abbia le sembianze, piuttosto che di un aggeggio per aprire qualcosa, di un oggetto sacro, un amuleto devozionale. La croce come simbolo universale di sofferenza diventa qui oggetto di una possibile liberazione dal male, come fu già la Croce di Cristo liberatrice di un male anch'esso invisibile e onnipotente.
È in questa visione quasi cristologica che si consumano le (dis)avventure quanto mai spettacolari e altamente acrobatiche di Ethan Hunt. Non è da tacere che alla non più giovane età di 61 e poi a quella ancora maggiore di 63 ha girato i due film senza l'ausilio di controfigure. Un bel record e un senso del lavoro che resta comunque esemplare.
I due film che hanno chiuso la saga, con questo loro carico fideistico e apocalittico, dimostrano come il cinema sappia ripensare sé stesso in una elaborazione che non è solo narrativamente avvincente, ma anche – e soprattutto – significativamente programmata per una mutazione che diventa anche forma spirituale per una rinascita.

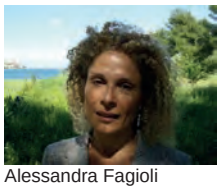
Mission: Impossible - The Final Reckoning (2025) di Christopher McQuarrie.

*Mission: Impossible - Dead Reckoning* e soprattutto *Mission: Impossible - The Final Reckoning*, come dicono i singoli titoli delle due parti in cui il film è diviso, fanno i conti con i se stessi del passato, rielaborano il proprio presente alla luce di quel passato che diventa vera vita vissuta in una prospettazione ancora e di nuovo analogica, nella quale cioè, a dispetto di ogni freddezza informatica, valgono ancora i sentimenti d'amore, quelli del presente e quelli del passato e i sentimenti di amicizia che hanno legato la piccola pattuglia di esperti e agguerriti combattenti in questi anni, a cominciare dal 1996. È in questa prospettiva che Ethan Hunt assomiglia al nuovo Prometeo che ruba il fuoco agli dei. Il mito greco non mente mai e nessuna intelligenza artificiale potrà cancellare la forza evocativa di quella mitologia.
Ethan Hunt, vero corpo di sofferenza imbattibile e di imbattibile inossidabilità, sopporta il male per arrivare al bene in un sacrificio sovrumano che serve a sconfiggere i nuovi dei del XXI secolo. È sua la rielaborazione del passato in questo finale incandescente che vive su quelle spoglie anche umane che ha disseminato lungo il suo percorso. Non tutto si può regalare all'intelligenza artificiale e Ethan Hunt sembra dirci ancora "restiamo umani", ancora più umani per sconfiggere gli dei malvagi che vanno catturati e intrappolati perché non sono più materia ma realtà virtuale, non fuoco ma solo simulacro del fuoco. In un film in cui tutto è dominato dall'elettronica l'ultimo duello avviene tra due aerei ad elica di inizio secolo, senza strumenti se non vecchie carcasse che funzionano anche male. Un chiaro esempio che traduce la forza delle immagini e i due aerei che volteggiano nel cielo, uno giallo e uno rosso, non sono proiezioni di una mente virtuale, ma sono quel passato che ritorna e di cui ogni tanto sembra prenderci una voglia matta, ma che non sappiamo più riconoscere oscurato com'è da un ostinato sistema binario che ci governa e ci dirige.
È su queste note che salutiamo Ethan Hunt e i suoi amici ringraziandoli di ciò che ci hanno fatto vedere - e perché no? - anche di quello che ci hanno insegnato.

*Tonino De Pace*

*Narrazioni di mondi impossibili #1*

# La parola e l'immagine. Lo sterminio ai giorni nostri


Alessandra Fagioli

Esiste una parola che è stata universalmente assunta per simboleggiare il massimo dell'orrore che l'umanità abbia potuto raggiungere: Auschwitz. Il nome non del primo lager nazista liberato dall'armata rossa (ne erano stati liberati altri prima di quello) ma del campo di sterminio più complesso e strutturato, nonché con il più elevato tasso di mortalità (sono stati stimati solo in quel lager circa un milione e mezzo di morti).

La stessa data della sua liberazione, 27 gennaio 1945 (seppure preceda di più di tre mesi la capitolazione della Germania nazista), è stata assunta come simbolo per designare il Giorno della Memoria, ricorrenza internazionale che commemora tutte le vittime dell'Olocausto. Data fatidica perché solo allora, quando le truppe sovietiche entrarono nel campo di Auschwitz, le immagini scattate su quello che vi restava in termini di strutture e di prigionieri sopravvissuti - Himmler con l'avanzata dell'armata rossa diede ordine di cessare le esecuzioni nelle camere a gas e di demolirle insieme ai forni crematori, ma i nazisti lo fecero solo per la sezione di Birkenau - si diffusero in tutto il mondo.

Naturalmente molte persone sapevano, oltre agli addetti ai lavori, dell'orrore che si consumava là dentro, come in tanti altri campi disseminati per l'Europa, ma la gran parte del mondo ignorava il complesso apparato industriale che aveva condotto allo sterminio di massa. Talché quelle immagini in bianco e nero di corpi scheletrici che a stento ancora sopravvivevano, di cadaveri nudi gettati a mucchi nelle fosse comuni, di cumuli di capelli, scarpe, indumenti ammassati nei capannoni, di luoghi di gasazione e incenerimento per la soluzione finale furono devastanti perché inimmaginabili. Per non dire di ciò che non era più visibile: non i "salvati" ma i "sommersi", per dirla con Primo Levi, la cui sorte atroce restava qualcosa di inarrivabile.

Dunque "Auschwitz", nella sua sostanziale inattingibilità divenne l'emblema di un fenomeno che non si capiva come fosse potuto accadere e che poteva in alcun modo ripetersi. Termini come genocidio, pulizia etnica, deportazione furono per sempre associati all'Olocausto, seppure in altre parti del mondo si fossero verificate queste operazioni; ma il fatto che lo sterminio di sei milioni di ebrei si fosse compiuto nel cuore dell'evoluto occidente europeo, e non in altri paesi incolti o arretrati del terzo mondo, rappresentava un culmine unico, esclusivo, non equiparabile a nulla.

Così il dibattito odierno su quello che sta accadendo nella striscia di Gaza, ovvero se si tratti di crimini di guerra contemplati dal diritto bellico (omicidi, torture, stupri, deportazioni, armi chimiche) oppure di un vero e proprio genocidio (distruzione intenzionale di un gruppo etnico, razziale o religioso) scaturisce proprio dall'eredità dell'Olocausto. Avvenimento irrisarcibile, per il quale la formazione dello stato di Israele è stato un irrisorio indennizzo, ha reso per sempre il popolo ebraico in credito con la Storia. Sono allora diversi i fattori che costituiscono una sorta di "legittimazione" del comportamento di Israele nei confronti dei palestinesi, non solo nella striscia di Gaza controllata da Hamas, ma anche nei territori della Cisgiordania occupati dall'esercito israeliano.

Innanzi tutto un senso di colpa provato anche a livello di inconscio collettivo (non solo del popolo tedesco ma dell'intera l'Europa) nei confronti degli ebrei perseguitati e sterminati durante la seconda guerra mondiale, per cui ogni forma di antagonismo o disapprovazione nei loro confronti viene subito tacciata di antisemitismo. In secondo luogo la fatalità che i palestinesi siano le vittime delle vittime, dunque "sacrificabili" per la causa di Israele, in base alla quale è giusto annientare l'organizzazione terroristica di Hamas a costo di qualsiasi prezzo: quello di uccidere indiscriminatamente la popolazione palestinese, quello di volerla deportare verso altre nazioni che le sono ostili, quello di ridurla in condizioni catastrofiche impedendo l'accesso agli aiuti umanitari. In ultimo l'alleanza di Israele con il mondo occidentale che lo difende e lo tutela anziché sanzionarlo, senza opporsi a una controffensiva smisurata e disumana che ormai ha travalicato ogni legittima controffensiva all'attacco terroristico del 7 ottobre 2023.

Queste le "ragioni" storiche, politiche, psicologiche per cui Israele oggi è un paese "più uguale degli altri", per dirla alla Orwell, dato che in passato è stato un popolo meno uguale degli altri. Peccato però che accanto ai concetti, alle definizioni, ai distinguo tra crimine di guerra e genocidio, tra deportazione e pulizia etnica (termini che per altro hanno affinità lessicali tra loro) ci sono le immagini. Immagini che nella loro innegabile evidenza mostrano realtà assolutamente sovrapponibili. I corpi scheletrici dei bambini moribondi di Gaza sono identici ai corpi scheletrici dei prigionieri di Auschwitz. La condanna all'affamamento fino alla morte praticata a Gaza è similare a quella imposta agli internati nei campi di sterminio. Se mai ci fosse una differenza, come aggravante dello stato attuale delle cose, è che a Gaza c'è una grande componente di bambini - uccisi, mutilati, affamati - che nei lager non c'era (perché morivano subito o venivano soppressi).

Cessate il fuoco ora

Esiste tuttavia un'immagine, sopra le altre, o meglio un filmato, che appare l'emblema apicale di questo orrore contemporaneo. Durante i bombardamenti a Gaza sono stati distrutti molti ospedali, con il risultato che anche gli apparecchi per tenere in vita le persone non hanno potuto più funzionare. Così i pazienti in terapia intensiva non hanno avuto scampo. Ma non lo hanno avuto nemmeno i neonati nelle incubatrici. Nel parapiglia generale avevano raccolto su un tavolo nudo i corpicini di neonati prematuri di appena uno o due chili di peso, che si contorcevano come animaletti senza il sostentamento necessario alla sopravvivenza. Quella manciata di esserini di pochi giorni, lasciati morire come bestioline insignificanti, a mio avviso ha dato la misura dell'abisso

*segue a pag. successiva*

Bambina in lager

Bambina a Gaza

*segue da pag. precedente*

in cui si era precipitati. Anche se questi non avevano la voce per urlare la loro fame.
Perché è proprio la rabbia, la paura, lo smarrimento, l'incredulità dei bambini a sconfessare ogni argomentazione definitoria, contenitiva, giustificante di questa catastrofe. Così innegabile e lampante da non poterla nascondere ai loro occhi. Difficile immaginare una narrazione, anche metaforica, che possa ingannare l'infanzia per distoglierla da questo orrore.
Non c'è simulazione di gioco possibile, come ne *La vita è bella* di Benigni (1997), che possa impegnare i bambini di Gaza in altre attività. Non c'è ombra di innocenza credibile, come ne *Il bambino col pigiama a righe* di Mark Herman (2008), che possa illuderli di potersi aiutare a vicenda. In questo orrore del XXI secolo i bambini sono i consapevoli attori di qualcosa che è più grande di loro ma a cui non si possono sottrarre e noi siamo i colpevoli spettatori di un'atrocità che permea le nostre vite ma a cui non vogliamo porre fine.
Anche la definizione di una possibile soluzione si allontana dalla realtà quanto la definizione del problema. Cavillare se si tratti di un'ecatombe o di uno sterminio è equivalente a discettare su due popoli e due stati. Perché non ci potranno mai essere due stati se ce n'è uno solo - potente, protetto, militarizzato - che vuole eliminare e deportare ciò che resta di un popolo che non ha mai potuto costituirsi in stato e non avrà mai le basi per farlo. "Due popoli due stati" è uno slogan ormai andato in loop come "si tratta di crimini di guerra e non di genocidio". Sono solo parole vuote che servono a pacificare le nostre coscienze mentre il vero loop di immagini quotidiane - atroce leitmotiv del nostro presente - ci ricorda costantemente che noi non veniamo dopo quell'orrore, ma vi siamo iscritti. Al punto che preferiamo nasconderci dietro alibi storici, piuttosto che ammettere di essere complici dei carnefici.

Neonati prematuri neonati fuori dalle incubatrici all'ospedale di al-Shifa

"Il bambino col pigiama a righe" di Mark Herman (2008)

*Alessandra Fagioli*

Bambini di Gaza che implorano cibo

# Palcoscenici, un microfilm

Lucia Baldini

I palcoscenici di solito sono di legno, larghe assi di legno scuro, segnate, vissute, attraversate, calpestate, sospese, attrezzate, intagliate da botole magiche da cui entrano ed escono oggetti e persone senza che il pubblico se ne accorga, sempre più raramente abitate da suggeritori. Luoghi semplici ma anche di una complessità particolarmente varia, spazio in cui si pensano, studiano, creano, percorrono, intrecciano, narrano vite, storie, immaginazioni, previsioni, drammi, commedie, trame complesse.

Ci sono anche palcoscenici in cemento, oppure temporaneamente allestiti su una pavimentazione di pavè che porta come scenografia di fondo una vera città vista dall'alto. Ci sono quelli ricoperti da tappeti danza bianchi o neri, quelli allestiti dentro le possenti mura di un carcere, quelli fatti d'erba vera calpestabile, magari incastonati sotto la cima di una montagna ancora ricoperta dal suo ghiacciaio, oppure sono in riva al mare e i piedi sprofondano nella sabbia, a volte freschissima perché si celebra il rito della narrazione all'alba, prima che la spiaggia venga colonizzata dai bagnanti con ombrellone e sdraio al seguito.

E poi ci sono i palcoscenici secolari, millenari, che non perdono nessun alito di potenza con il passare del tempo.

Si narra che trovare un chiodo su un palcoscenico abbia la capacità di trasformarsi in un amuleto potente, ma in fondo è abbastanza facile trovare un chiodo perché le scenografie e le quinte sono fermate a terra, sul palcoscenico, da chiodi lunghi di acciaio, ma duttili, che lavorano bene con il legno lasciando elasticità alla struttura. Penso che trovare il chiodo diventi amuleto perché si trasforma in un testimone che viene passato tra uno spettacolo e un altro.

I palcoscenici sono spesso la sola ed insostituibile "casa" per molti, un luogo in cui la vita si srotola e crea ricami inaspettati, elegie mistiche, pezzi di vita autentica e desiderata, evocata, derisa, esorcizzata.

Faccio un lavoro che mi ha fatto conoscere tanti palcoscenici dove la scena si crea, si svolge, si narra, a volte evapora. Li ho vissuti e vivo da fotografa, salendovi e facendo corpo a corpo con attori, danzatori, coreografi, registi, musicisti, in cui la loro narrazione si amalgama con la mia e il risultato è spesso molto altro rispetto la scena narrata. A volte mi mimetizzo nelle quinte per vivere tutto quello che accade fuori dalla scena un attimo prima che la luce dia forma all'immaginazione, altre, cambiando prospettiva scenica, dove l'azione si ribalta e si propone una scelta originale rispetto alla scrittura dell'opera. Poi ci sono state le esperienze sia da aiuto regista che da performer, in cui durante ogni fase della costruzione del lavoro il palcoscenico diventa suggeritore silenzioso ed accogliente, contenitore su cui gli oggetti e le persone prendono forme e significati lontani dalla loro consistenza reale. Appoggi un oggetto qualsiasi su quelle tavole di legno, lo bagni con una luce e lasci in ombra qualsiasi altro elemento e magicamente quell'oggetto o quel corpo si trasforma e diventa gigantesco, carico di emozioni, potente, nuovo. Riesci a raccontare una storia anche senza aggiungere parole, una didascalia, un suggerimento dato da un movimento, nella sua totale staticità si anima e trasmette la sua matericità, respira, e prendendoti la mente ti porta dove vuole.

Attrice distesa in costume da bagno. Il Gabbiano di Anton Cechov - dettaglio (foto di Lucia Baldini)

I palcoscenici spesso portano con sé dei suoni e degli odori. Sono suoni che cambiano in base a chi li cammina, li attraversa, li danza; una voce rimbalza su un palcoscenico in maniera completamente diversa rispetto a un'altra, la rende unica, indelebile, cambiando il palcoscenico cambia il disegno della voce e allora o lo si adatta o si trasforma in un'altra cosa e la sperimentazione si fa poliedrica. I corpi, soprattutto quelli che usano la danza come linguaggio espressivo, non sono mai uguali cambiando il palcoscenico; possono sembrare immensi come piccolissimi, salire in alto o sembrare schiacciati al suolo immobili, delicati e aggressivi, incredibile come un cambio di palcoscenico possa agire così potentemente sul risultato dello stesso spettacolo. Quando un lavoro nasce in un luogo e si forgia anche grazie a quel luogo, nelle repliche successive, cambiando palcoscenico, una parte importante di risultato cambia, si trasforma. Avendo seguito compagnie per vari anni e avendo lavorato a contatto fin dalle prime prove abbozzate per arrivare alla complessità costruttiva del debutto per poi seguirli in alcune repliche, posso affermare che non è mai stata la stessa esperienza. Mai una volta ho provato una sensazione conosciuta salendo su un palcoscenico, qualunque fosse il mio ruolo, magari immaginata, ma non del tutto nota, sempre elaboratrice di esperienze inedite.

Compagnia danza Giovanna Velardi

I palcoscenici li ho vissuti anche come pubblico, comodamente seduta a distanza, lo sguardo che si muove ovunque ma che soprattutto segue ciò che è suggerito dalle azioni. Un approccio molto diverso, forse un po' passivo per come normalmente vivo e agisco il palcoscenico, ma comunque ampio, ricco di scoperte a volte e un po' statico altre invece super dinamico.

Grazie ai tantissimi palcoscenici attraversati, visti, amati, sostenuti, desiderati e al gran film che mi si srotola davanti agli occhi come tante vite parallele.

*Lucia Baldini*

# Referendum e quorum mancato: quando si vota per la civiltà del lavoro

Fulvio Lo Cicero

I primi quattro referendum svoltisi l'8 e il 9 giugno scorso, che non sortiranno alcun effetto per mancanza del quorum richiesto dall'art. 75, 4° comma della Costituzione, hanno riproposto una questione centrale non solo del diritto del lavoro ma della democrazia "partecipante". Quello che definiamo, in modo generico, "posto di lavoro", che poi è quanto dovrebbe fornire all'essere umano e alla sua famiglia la possibilità di vivere "dignitosamente", come statuisce un'altra norma della Costituzione (art. 36, 1° comma), è un diritto o una benigna concessione di chi possiede i mezzi di produzione? In altri termini, l'essere umano ha un diritto generale di poter vivere con un salario o stipendio, col quale sposarsi, procreare una discendenza, avere risorse per il tempo libero (le ferie sono un diritto anch'esso previsto dalla Costituzione, art. 36, 4° comma) e arrivare alla vecchiaia con una pensione che gli consenta di aspirare ad un fruttuoso e sereno riposo? O tutto questo è qualcosa che non è nelle sue disponibilità ma in quelle del datore di lavoro, che può decidere a suo piacimento chi assumere e licenziare, quando l'essere umano può soddisfare i suoi bisogni e quando non lo può fare e a quali e quante condizioni tale esigenza debba sottostare o addirittura non esistere, perché in realtà l'essere umano se la deve "sbrigare da sé" e peggio per lui se non ci riesce?

*Breve storia di un principio di civiltà giuridica*

Per comprendere cosa ci sia stato dietro quei quesiti referendari, dobbiamo ripercorrere parte della enorme legislazione sul lavoro in materia di contratti e licenziamenti. Fino al 1966 (con la legge n. 604/1966), il datore di lavoro poteva porre fine al rapporto di lavoro, come dicono i giuslavoristi, con un cenno (ad nutum), senza fornire alcuna giustificazione. Naturalmente, il lavoratore poteva agire in giudizio ma il giudice ben difficilmente poteva annullare il licenziamento, in mancanza di norme specifiche. Con la legge del 1966, il sistema lavoristico introdusse due primi limiti al potere datoriale: il licenziamento doveva essere motivato, con un "giustificato motivo" in senso soggettivo o oggettivo. Soggettivo: il lavoratore ha uno scarso rendimento, si assenta spesso, è indisciplinato, ecc. Oggettivo: la linea di produzione chiude, l'impresa è in crisi. Il giudice poteva, così, indagare se quei motivi fossero reali e, se non lo erano, decideva un indennizzo a favore del lavoratore (cosiddetta stabilità obbligatoria del posto di lavoro).

Con la legge n. 300/1970, non a caso definita "Statuto dei lavoratori", si pervenne ad un ulteriore risultato, con l'art. 18 (per quanto in parte limitato dalla legge n. 92/2012, ma non abrogato del tutto, come fatto dal Jobs act). Se l'imprenditore non ha un motivo per licenziare, il lavoratore non solo ha diritto ad un risarcimento (eventuale) ma anche al cosiddetto "reintegro", cioè alla riassunzione (cosiddetta stabilità reale del posto di lavoro). La logica naturale e perfettamente comprensibile di tale disposizione è che solo il mantenimento del "posto di lavoro" e del salario senza soluzione di continuità può consentire al lavoratore di esercitare il diritto costituzionale di una "vita dignitosa e libera dal bisogno". Un semplice indennizzo non può che soddisfare solo per qualche mese quest'ultima esigenza.

*Il posto di lavoro come diritto costituzionale*

Da quanto si è succintamente spiegato da un punto di vista normativo, si comprende che la civiltà giuridica in Italia, concentratasi soprattutto negli anni '70 del secolo scorso, ha consentito di concepire il "posto di lavoro" non più come una benigna "concessione" del proprietario dei mezzi di produzione ma come un diritto individuale degli esseri umani, con le condizioni poste dai contratti collettivi (altro strumento in linea con la Costituzione) ma senza attribuire all'imprenditore la totale libertà sul destino materiale dei suoi dipendenti. D'altronde, tale concezione del posto di lavoro, come si è detto, è esattamente quella prevista dalla Carta costituzionale, con l'art. 4, che in modo estremamente chiaro statuisce: «La Repubblica riconosce a tutti i cittadini il diritto al lavoro e promuove le condizioni che rendano effettivo tale diritto». Esiste forse un modo più chiaro e lessicalmente migliore per asserire che il "posto di lavoro" non è una "proprietà" esclusiva dell'imprenditore?

Jules Breton, "Fine della giornata di lavoro," 1886-1887, Brooklyn Museum, New York

*L'assalto alla civiltà giuridica del lavoro*

Ma una Costituzione così progressista e un diritto del lavoro con norme eque e fondate su un forte principio di giustizia sociale non potevano che essere manomesse, a partire dagli anni '80 del secolo scorso, con la progressiva affermazione di un nefando sistema di pensiero che va sotto il nome di "neoliberismo". Da quel momento, le forze di una destra profondamente regressista hanno iniziato a concepire un sostanziale ritorno allo stato ottocentesco e novecentesco, quello in cui i lavoratori erano funzionalmente e personalmente sottomessi al proprio datore di lavoro, che ovviamente, fra i suoi possedimenti esclusivi, aveva anche quello di decidere se il suo dipendente dovesse lavorare e per quale retribuzione.

Per questo, si può dire che il referendum appena svoltosi avrebbe voluto reintrodurre una norma di civiltà e di progresso, certo in un periodo difficilissimo come quello attuale, dove un governo di destra opta giornalmente per un arretramento complessivo dei diritti del lavoro.

Oggi, possiamo dire che gli imprenditori hanno un potere pressoché assoluto sul destino e sulla vita dei loro dipendenti (naturalmente ci sono ottimi esempi di imprenditori illuminati, per fortuna, che tale potere non lo esercitano, ma sono un'esigua minoranza): impongono contratti di tre o sei mesi senza doverne specificare il motivo, licenziano senza giustificazioni e con un messaggio su whatsapp, impongono un orario di lavoro ridotto quando e come desiderano (il cosiddetto part time involontario), demansionano il lavoratore e così via. Tutto ciò in nome della liberazione dell'impresa e del suo titolare da quei "lacci e lacciuoli", che ne impedirebbero l'affermazione sul mercato con i suoi profitti, ma che rendono il lavoratore più debole e con meno diritti e peraltro ricattabile: di per sé il contratto a termine è il migliore strumento per rendere docile il proprio dipendente, perché se pone problemi, se protesta, se organizza una rappresentanza sindacale interna, l'imprenditore semplicemente non gli rinnova il contratto di lavoro.

*Le mistificazioni del cosiddetto "Riformismo"*

Un aspetto deteriore, fra i tanti, che occorre considerare è la deformazione della realtà opposta dai seguaci del cosiddetto "Riformismo", cioè la corrente politica di un fantomatico "centro", di cui i partiti di Matteo Renzi e Carlo Calenda rappresentano la parte sostanziale. La narrazione imposta alla pubblica opinione sui temi del lavoro consiste nell'asserire che l'articolo 18 St. lav. e tutto il sistema delle tutele giuridiche dei lavoratori è ormai qualcosa di vecchio e stantio, che occorre superare di fronte alla velocità dei mercati e alle nuove esigenze dell'impresa moderna. E così si denominano lo sfruttamento e la precarietà delle condizioni di lavoro sotto altri nomi quali "flessibilità", "dinamicità", "adattabilità", in una turpe operazione di camuffamento del senso comune. Questi aspetti, secondo i "riformisti" dovrebbero connotare una sinistra "moderna" e al passo coi tempi, la quale dovrebbe abbandonare i vetusti strumenti di opposizione sociale, quali lo sciopero e le rivendicazioni monetarie e concentrarsi sul miglioramento della produttività del lavoro. È la cosiddetta "terza via" dell'ex premier laburista Tony Blair, che ha reso la Gran Bretagna il Paese con i maggiori livelli di diseguaglianza e di crescita delle povertà e dove i sindacati svolgono oramai una funzione del tutto ancillare.

Il pensiero neoliberista e mercatista sta portando a quello che io denomino il "deflusso" del sistema economico, cioè una modifica strutturale delle condizioni materiali di vita degli esseri umani, verso un destino ineluttabile di discriminazione e impoverimento generalizzati. Un'onda di risulta, in grado di spazzare due secoli di conquiste sociali e di democrazia.

*Fulvio Lo Cicero*

*Testi attuali di riferimento:*

*G. CremaschI, Liberalfascimo. Come i liberali distruggono la democrazia e ci portano in guerra, Mimesis, 2024*

*A. D'Orsi, Catastrofe neoliberista. Il regime che ha devastato le nostre vite, L.A.D. edizioni, 2025*

# Salvaguardare le sale cinematografiche, luoghi di memoria e socialità: le proposte delle Associazioni

***Diari di Cineclub*** ha incontrato Catello Masullo del consiglio Direttivo di Italia Nostra capofila del Comitato SOS Sale Cinematografiche di Roma

Stefano Macera

Nel numero scorso, i lettori di ***Diari di Cineclub*** hanno trovato il puntuale resoconto di una conferenza stampa svoltasi a Roma il 22 maggio. Indetta da Italia Nostra, s'incentrava su un tema caro a questa rivista: la salvaguardia delle sale cinematografiche. Per sviscerare ulteriormente l'argomento, ci siamo incontrati con l'estensore del contributo in questione: Catello Masullo. Ne è scaturita la conversazione seguente, volta a restituire le non poche implicazioni sociali e culturali della battaglia per la tutela dei cinema. Non solo. A chi legge non sfuggirà "l'ottimismo della volontà" che anima il nostro interlocutore, sempre capace d'individuare margini per sostenere una causa importante. Anche in una fase difficile come l'odierna, in cui una certa miopia circa i fatti culturali sembra condivisa da gran parte della classe dirigente e del ceto politico.

*La lettura dei tuoi profili in rete suscita curiosità. Tu sei, a un tempo, ingegnere idraulico e membro del Sindacato Nazionale Critici Cinematografici Italiani. In quale veste stai conducendo questa battaglia?*

Direi in una duplice veste. Ovvero, in quanto membro del Consiglio Direttivo della sezione romana di Italia Nostra e in qualità di Presidente del Cinecircolo Romano. Invero, si tratta di due realtà che tra loro collaborano di frequente. Si pensi al Festival Borghi sul set, incentrato sui film, di finzione ma anche documentari, che sono stati girati esclusivamente negli antichi borghi. La sua terza edizione, lo scorso aprile, si è svolta presso il Cinema Caravaggio. Un'iniziativa che ha suggellato il rapporto tra le due associazioni e che, tra l'altro, si è collocata tra quelle volte a celebrare i 70 anni di Italia Nostra.

*Ci puoi parlare del ruolo di Italia Nostra nella campagna a sostegno delle sale cinematografiche?*

Dovrebbe essere nota ai più la missione di Italia Nostra su scala nazionale, consistente nella difesa dei beni artistici, culturali e paesaggistici intesi nel senso più ampio. In linea con questo impegno, la sezione romana si sta attivando molto per la tutela delle sale storiche. Non sono in pochi a vedere nella Capitale la città del cinema. Ma non va dimenticato ch'essa è anche la città dei cinema, potendo vantare alcune delle sale più belle del mondo. La loro realizzazione ha visto il coinvolgimento di progettisti di assoluto rilievo, da Riccardo Morandi, ingegnere strutturista tra i più innovativi, ad Adalberto Libera, esponente di primo piano del razionalismo. Ma proporre un elenco completo dei nomi sarebbe impossibile, in questa sede. Il punto è che, una volta terminato il secondo conflitto mondiale, per il cinema si aprì una fase di espansione, tale da portare alla domanda di sempre più sale di grandi dimensioni. A ciò si rispose costruendone di nuove e adattando alle sopraggiunte esigenze un certo numero di teatri. Può sorprendere ma, nel rispondere a questa imperiosa richiesta di spazi per le proiezioni cinematografiche, si realizzarono opere straordinarie. Si pensi al Maestoso, sulla via Appia Nuova: realizzato da Morandi nel 1957, può esser considerato un unicum. Progettato in quanto parte integrante di un complesso edilizio, ha da subito stupito tutti per l'arditezza delle sue soluzioni strutturali. Infatti, pur essendo privo di pilastri intermedi, internamente riesce a svolgersi per una lunghezza di 40 metri. Altrettanto interessante è l'unica sala dovuta ad Adalberto Libera che si giovò della collaborazione di Leo Calini e di Eugenio Montuori: l'Airone di via Lidia. Dall'alto la sua originale pianta suggerisce l'idea di un airone accovacciato, ma è all'interno che trionfano i valori architettonici moderni. Lo indica anzitutto la copertura, che in prossimità dello schermo assume la conformazione di una vela. Invero, Italia Nostra si occupa delle sale storiche già dal 2018-2019. Del resto, al riguardo la situazione è da tempo drammatica. Non poche, tra le 10 sale dovute a Riccardo Morandi, sono già state sventrate. Sono tuttora intatti l'Africa e il Maestoso, per i quali abbiamo presentato alla Soprintendenza l'istanza del vincolo di interesse culturale. In merito non abbiamo ancora ricevuto una risposta però, dal dicembre 2024, la nostra battaglia si avvale di uno strumento in più: un bellissimo volume di Silvano Curcio, pubblicato da Palombi Editori e intitolato Fantasmi urbani. Curcio, che è docente alla Facoltà di Architettura della Sapienza, già nel decennio scorso aveva coinvolto i suoi studenti in un lavoro prezioso: un'inchiesta sulle sale cinematografiche abbandonate della capitale. Tale ricerca ha portato con sé anche la realizzazione di un cortometraggio, presentato al Festival di Venezia nel 2013 e intitolato come il libro uscito 11 anni dopo.

*In termini concreti, quale contributo si può riferire a questo testo?*

In primo luogo, il libro contiene una mappatura, ancora non esaustiva ma di certo la migliore tra quelle realizzate finora. Poi lancia un forte allarme, che molti continuano a ignorare. E che invece va considerato con la massima attenzione, soprattutto alla luce delle scelte della Regione Lazio. Questo Ente territoriale ha proposto un Disegno di legge (n. 171, 9 agosto 2024) a dir poco preoccupante. Poiché lo ha fatto in piena estate, in principio non se n'era accorto quasi nessuno. Ma parliamo di un progetto, volto in particolare alla semplificazione delle procedure urbanistiche, che potrebbe avere esiti devastanti. Per una serie di immobili, anche nei centri storici, esso prevede anche cambi di destinazione d'uso totali. Facendo conseguire, alle relative demolizioni, persino dei premi di cubatura. Ovvero la possibilità

Catello Masullo

di estendere gli edifici in via di trasformazione, con notevoli vantaggi di tipo economico. Ora, è proprio grazie al volume di Silvano Curcio, e alla discussione che ha suscitato, se si è iniziato a parlare del pessimo provvedimento in questione.

*Al riguardo, quali azioni sono state compiute sinora?*

Un primo passaggio si è avuto il 20 febbraio, con la conferenza stampa svoltasi nella sede romana di Italia Nostra, in viale Liegi. In quell'occasione, Roma Capitale è stata rappresentata solo da Antonella Melito, Vicepresidente della Commissione Urbanistica. Le altre istituzioni, però, hanno fatto di peggio: non hanno inviato nessuno! Successivamente si è formato il Comitato SOS Sale Cinematografiche di Roma, al quale, col tempo, hanno aderito tante associazioni: i 100 autori, l'Afic (Associazione Festival italiani di cinema), Il Centro Studi Cinematografici, il Sindacato Nazionale Critici Cinematografici Italiani (SNCCI), il Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani (SNGCI), la Cgil in più forme, la Fondazione Piccolo America, Il Cinit-Cineforum Italiano, diversi comitati di quartiere e riviste di cinema come ***Diari di Cineclub***. Tra le tante, vanno segnalate altre due adesioni di rilievo. La prima è quella di Maurizio Morandi, che in quanto figlio di Riccardo è erede dei suoi diritti d'autore. La seconda è venuta dall'Ecomuseo Casilino, che si è occupato della triste vicenda del Cinema Impero, in via dell'Acqua Bullicante. Di recente, questo ha subito una brutale demolizione. Il suo gemello eritreo, sito in Asmara, è stato invece interessato da un opportuno restauro.

*Eventi come la demolizione di un cinema storico addolorano, ma sono anche il portato di una drastica riduzione del pubblico delle sale. A tuo avviso, quali sono le cause di questo fenomeno?*

Al riguardo, le risposte possono essere molteplici. Di sicuro, incide la schiacciante convenienza economica delle piattaforme, oggi davvero imbattibile nel contesto italiano. Il biglietto per un singolo spettacolo cinematografico può costare tra gli 8 e i 10 euro, mentre con 6,99 euro ci si può fare l'abbonamento mensile a Netflix. Data l'impressionante sproporzione, occorre lavorare sulle cosiddette finestre. Ossia, sui periodi che intercorrono tra l'uscita di un film in sala e la sua visione su piattaforma. Da noi

*segue a pag. successiva*

*segue da pag. precedente*

sono sempre più ridotti, risolvendosi spesso in pochi mesi. Nella vicina Francia si parla di 15 mesi per Netflix e di 17 mesi per i prodotti Disney. E si potrebbero fare esempi che rimandano a tempi ancor più lunghi. Lo spettatore francese, per il passaggio dell'opera cinematografica in piattaforma, deve attendere molto. Ciò contribuisce in modo determinante al seguente dato: con una popolazione di poco superiore a quella italiana, le sale d'oltralpe totalizzano ogni anno tre volte più biglietti di quelle di casa nostra. In sostanza, la ricetta francese ci dimostra che è possibile riportare gli spettatori nei cinema. Come Comitato SOS Sale l'abbiamo fatta nostra, tanto più che essa presenta ulteriori articolazioni. Per dire, oltralpe abbiamo abbonamenti mensili a 20 euro, con possibilità di fermarsi a 35 euro per quelli di coppia: un'offerta decisamente vantaggiosa, che spinge le persone a non saltare la prima visione e a relativizzare le piattaforme.

*Dunque, il discorso va oltre la tutela dei cinema storici. Del resto, dalla lettura dei vostri documenti, emerge la volontà di preservare la visione in sala in quanto fatto sociale*

Certo, le sale vanno preservate sempre e comunque, anche quando non hanno pregi artistici e non possono essere considerate "Monumenti del moderno" come quelle di Morandi e Libera. È in ogni caso rilevante il loro valore identitario immateriale, in quanto insostituibili luoghi di socialità e d'incontro. Al riguardo, mi piace citare un grande della vecchia Hollywood: Frank Capra, naturalizzato statunitense ma nato in Sicilia, a Bisacquino. Nella sua autobiografia (*Il nome sopra il titolo*), che costituisce un testo di base per tutti gli appassionati di cinema, egli precisa che non si può apprezzare una commedia se non la si vede in sala e in almeno 120 persone. Ciò rimanda a quel meccanismo che viene definito mutua influenza, e che in un cinema può tradursi nella classica risata collettiva. La visione solitaria in casa è tutt'altra cosa. In essa non viene meno solo la magia ma anche la dimensione sociale della Settima Arte.

*Ci sembra di poter dire che tutti gli aspetti trattati sinora siano stati approfonditi in un'altra conferenza di Italia Nostra: quella del 22 maggio*

In effetti, l'evento del 22 maggio ha avuto un certo impatto. Vi hanno partecipato due importanti esponenti della Soprintendenza Speciale Archeologia, Belle Arti e Paesaggio di Roma: Alessio De Cristofaro, responsabile del patrimonio immateriale, e l'architetto Alessandra Centroni, responsabile dell'area funzionale del patrimonio architettonico. A prescindere dalla notevole qualità dei loro contributi, i due ci hanno dato una notizia importante. La Soprintendenza ha ufficialmente preso in carico la questione, costituendo gruppo di lavoro aperto al contributo delle associazioni e dedito proprio al censimento delle sale cinematografiche

*Questo scambio con la Soprintendenza promette sviluppi positivi. L'impressione, tuttavia, è che i media continuino a disinteressarsi della questione*

In alcuni momenti la visibilità non è mancata. Nel mese di febbraio Valerio Carocci, che è il Presidente della Fondazione Piccolo America, ha avuto una buona idea. Quella di inviare, al Presidente della Repubblica e alla Presidente del Consiglio, un appello alla salvaguardia delle sale firmato da Martin Scorsese, Jane Campion, George Lucas e altri grandi del cinema internazionale. Visti i nomi in ballo, gli organi di stampa se ne sono occupati ampiamente. A questa pressione sulle istituzioni, non sono stati estranei i più noti cineasti italiani. Ad esempio, Carlo Verdone è stato ricevuto da Francesco Rocca, il Presidente della Regione Lazio. Il loro incontro ha portato l'Ente territoriale a una parziale riformulazione della proposta di legge. In sostanza, il cambio di destinazione d'uso e il relativo premio cubatura potrebbero riguardare solo le sale chiuse da più di 10 anni. Si tratta d'una soluzione di compromesso con le categorie professionali del settore, che però ci lascia perplessi. Perché alcune delle sale dismesse da tempo sono proprio i "Monumenti del moderno" di cui si diceva.

*Insomma, da parte delle istituzioni alcune istanze continuano a essere recepite solo parzialmente*

Siamo in una fase delicata, in cui si susseguono pronunciamenti di vario tipo. Ad esempio, quello di Laura Corrotti, Presidente della Commissione Urbanistica della Regione Lazio. In occasione di un convegno organizzato in aprile dall'Ordine degli Architetti, ella ha affermato che, in considerazione della mobilitazione in corso, dalla l. 171 sarebbero state stralciate le sale cinematografiche. Purtroppo, però, alcuni rumors indicano che Corrotti avrebbe fatto un passo indietro. In ogni caso, noi continuiamo a proporre esattamente quella soluzione: alle sale andrebbe riservata un'altra normativa. In più, chiediamo di costituire gli Stati Generali del Cinema e delle Sale Cinematografiche, così da procedere a un esaustivo censimento nazionale, basandosi sui lavori già fatti ma rendendo più organici i dati. Nelle piattaforme sia di Italia Nostra sia del Comitato un punto di rilievo è l'attuazione di una Direttiva del 2014, dovuta al Ministero della Cultura e incentrata proprio sull'attuazione del suddetto censimento. L'allora titolare del Dicastero Dario Franceschini la presentò alla Mostra di Venezia, ma non vi è mai stato modo di tradurla in pratica.

*Per perseguire un obiettivo così ambizioso, occorre che la mobilitazione si estenda. A tuo avviso, in che modo si possono coinvolgere nuove energie, individuali o collettive?*

Occupandomi personalmente della raccolta delle adesioni, ne registro di nuove ogni giorno. Sta incidendo positivamente il passa parola, anche se in molti ancora non sanno dell'esistenza del Comitato. Una rivista come ***Diari di Cineclub***, che ha aderito con tempestività ed entusiasmo, ci può aiutare, anche in virtù del suo legame con i tanti circoli del cinema sparsi per la penisola. Un'ulteriore crescita della mobilitazione dal basso potrebbe condizionare l'azione degli amministratori. Certo, al momento le istituzioni non danno grandi segni di disponibilità, ritenendo forse ridotto il nostro peso specifico. Fa eccezione la Soprintendenza, che ha un approccio più democratico e in cui operano persone davvero sensibili a certe tematiche. Ma altri sono gli attori istituzionali che, in questo caso, potrebbero dire una parola definitiva. Si tratta del Ministero della Cultura Giuli, del Presidente della Regione Lazio Rocca e del Sindaco di Roma Gualtieri. Il nostro timore è che in tempi brevi, e magari proprio nella fase estiva, la legge venga definitivamente approvata. Il che, dopo la sua pubblicazione sul Bollettino Ufficiale della Regione, porterebbe i proprietari delle sale a muoversi rapidamente nell'ottica del massimo profitto. E a puntare sui settori economici di punta, com'è in questa fase quello ricettivo. Nell'immediato, vogliamo scongiurare un siffatto pericolo. Ma la nostra battaglia si svolge su più piani, nel senso che ragioniamo pure in termini di prospettiva, d'intervento complessivo sul mercato cinematografico.

*Nelle tue parole si avvertono sia una forte dedizione alla causa, sia il rifiuto di ogni facile ottimismo*

Secondo me non è impossibile superare tutti gli ostacoli odierni, ma la pressione dev'essere permanente. Perché, rispetto alla cultura, i segnali che vengono da parte istituzionale sono prevalentemente negativi. Si pensi alla riforma concernente il tax credit e le altre agevolazioni per il cinema. Attraverso di essa, la possibilità di accesso ai contributi pubblici viene notevolmente ridotta. Ovvero, riservata ai film distribuiti da una della 20 maggiori case nazionali. Ciò penalizzerà non poco le produzioni indipendenti, che poi sono quelle che più spesso sperimentano nuove vie espressive. Di più, i contributi statali vengono ridotti pure in relazione ai cortometraggi. Secondo la nuova normativa, un cortometraggio deve avere almeno 30 proiezioni nelle sale e in non meno di 4 sale diverse per accedere ai contributi. Ora, tale condizione non tiene conto del contesto italiano: da noi gli esercenti non vogliono sentir parlare dei cortometraggi. Quindi il rischio è che si interrompa un flusso creativo e che tanti giovani, inclini alla sperimentazione audiovisiva, non possano più operare. A mio avviso, il ripensamento dei contributi pubblici dovrebbe muovere da un'ottica diversa. Nel senso che almeno una parte dei contributi si dovrebbe concentrare sugli aspetti distributivi e promozionali, così da garantire visibilità alle opere. Si rischia di finanziare anche film di scarso livello? Certo, ma senza questa operazione – volta a far emergere nuovi autori – si corre un pericolo ben più grave. Quello di creare condizioni sfavorevoli all'avvento di nuovi Fellini o, per riferirsi ai viventi, di nuovi Tornatore o Sorrentino. In un certo senso, l'assurda logica che si segue è simile a quella dell'odierno Presidente statunitense Trump. Questi taglia i fondi alla ricerca scientifica asserendo che essa ha ottenuto scarsi risultati, nonché fatto emergere poche eccellenze. Ma se non si investe in modo serio nel settore, in futuro di eccellenze ne emergeranno ancora meno.

*Stefano Macera*

# Agente Lemmy Caution: missione Alphaville, l'ironia di Godard tra Generi e Critica Sociopolitica

Roberto Baldassarre

Creato dallo scrittore inglese Peter Cheyney, che prestò servizio nella MPS (Metropolitan Police Service) come investigatore di crimini, Lemmy Caution è un detective privato della FBI. Ha un fisico massiccio (intorno ai 95 kg), un viso affascinante ed è uno sciupafemmine. Pronto alla scazzottata e dallo sparo facile, Caution è il tipico maschio duro da romanzo *Hard Boiled*. Protagonista di 11 romanzi, scritti da Cheyney tra il 1936 e il 1953, è stato trasposto, tra cinema e televisione, ben 15 volte. La prima volta, in *Brelan d'as* (1952) di Henri Verneuil, fu interpretato da John Van Dreelen, e successivamente dall'americano Eddie Constantine. Attraverso lui Lemmy Caution acquisisce la perfetta fisionomia dell'accattivante detective cinematografico, e non a caso per Constantine è stato il personaggio che gli ha dato maggior notorietà, tanto che i fans confondevano le caratteristiche aspre del personaggio con il carattere dell'attore. Ad eccezione di due trasposizioni, le altre sono state dozzinali pellicole di consumo, ottimi veicoli per popolarità dell'attore e valido intrattenimento per gli spettatori appassionati del genere. Le due "anomalie" sopracitate sono quelle realizzate da Jean-Luc Godard, ovvero *Agente Lemmy Caution: Missione Alphaville* (*Alphaville, une* étrange *aventure de Lemmy Caution*, 1965) e *Germania nove zero* (*Allemagne année 90 neuf zéro*, 1990). Ambedue non sono tratti da nessuno dei romanzi di Cheyney, ma ideati direttamente dal regista francese, che estrapola questa canonica figura del detective per inserirlo dentro le sue riflessioni, tanto cinematografiche quanto sociopolitiche. Realizzato nel medesimo anno de *Il bandito delle 11* (*Pierrot le fou*, 1965), *Aphlaville* è il nono lungometraggio di Godard, in cui ha avuto a disposizione, rispetto alle precedenti opere, un sostanzioso budget di ben 220.000 dollari. *Alphaville* è un film che rispetta al millimetro le regole dei *Detective Movies*, in particolare quelli di Serie B del cinema americano, molto amati – e rivalutati – dai giovani turchi dei Cahiers du cinéma. La pellicola di Godard è un sapiente compendio di tutti i cliché del genere, dal detective burbero e risoluto fino alla missione commissionata da risolvere, passando per la voce fuori campo meditativa del protagonista, brutali lotte e bellezze femminine da conquistare. Stereotipi rielaborati attraverso la cinefilia e la decostruzione godardiana, per mostrare tanto la superficialità di certi consolidati schemi narrativi, quanto la loro funzionalità quando sono intrecciati tra loro. A cui si aggiunge, esteriormente, la fantascienza. Alphaville è una città futuristica, ma palesemente realizzata in scenografie urbanistiche del presente, ossia nella recente edilizia modernista di Parigi. Un futuro/presente distopico in cui governa un supercomputer, denominato Alpha 60, che è un Grande Fratello che sa tutto e di tutti, e non permette il libero arbitrio logico e finanche sentimentale. Lemmy Caution e la sua missione sono soltanto un mezzo cine-narrativo con cui Godard può esprimere, con l'usuale ironia caustica, le sue riflessioni su un presente che si sta automatizzando, in cui la popolazione è soggiogata. Già con l'episodio *Il mondo nuovo*, inserito nel collettivo *Ro.Go.Pa.G. – Laviamoci il cervello* (1963), Godard immaginava un presente in cui, dopo lo scoppio dell'atomica, la gente diventava sentimentalmente robotica, asettica nei rapporti interpersonali. Non a caso in Alphaville rispondono con un ripetitivo «*Io sto benissimo, grazie prego*», e sono marchiati con un codice di riconoscimento che rimanda ai numeri – indelebili – identificativi che i nazisti apponevano sulla pelle dei deportati. Nazismo citato più manifestatamente con il personaggio del Dr. von Braun, rimando al vero ingegnere missilistico Wernher von Braun, oppure nella scena delle fucilazioni, effettuate in una palestra con piscina, perpetuate dalla polizia verso i dissidenti. E rimando cinefilo alla Germania con il vero cognome di von Braun, ovvero il vampiresco Nosferatu. Ma il futuro uniforme immaginato da Godard è anche messo in evidenza dalle goliardiche, quanto intellettuali, crasi che uniscono l'occidente e l'Urss. Il fittizio nome scelto da Lemmy Caution è Ivan Johnson (nome tipicamente russo e cognome comunemente americano), come altresì il nome del giornale, ovvero Le Figaro-Pravda, che unisce il più importante periodico di centrodestra francese con il fondamentale organo del partito comunista. Non mancano nemmeno le usuali citazioni letterarie che Godard inserisce nei dialoghi, tutte legate all'esistenza e alla razionalità. Quindi i più colti possono riconoscere estrapolazioni filosofiche da Borges, Bergson oppure Blaise Pascal. Locuzioni logiche e meditate che nella bocca di personaggi di consumo divengono frasi fatte, non dissimili dalle battute a effetto di molte pellicole mainstream.

*Roberto Baldassarre*

Lemmy Caution (Eddie Constantine) interrogato da Alpha60

La città di Alphaville

# Soundtrack to a Coup d'Etat (2024) di Johan Grimonprez

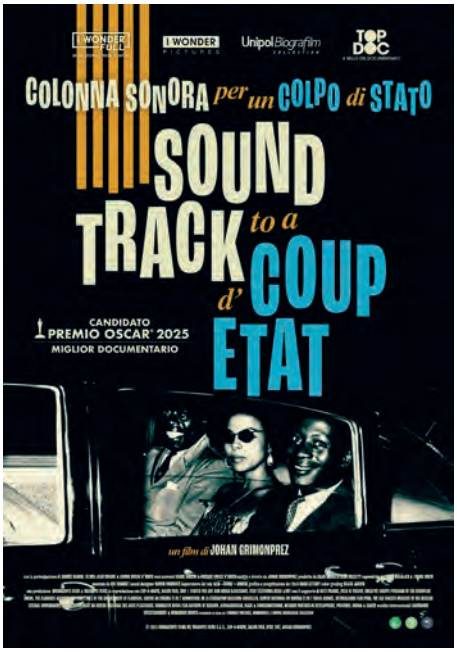
Riuso creativo, jazz e guerra fredda

Tonino Mannella

Si è da poco conclusa a Roma la terza edizione di un festival apparentemente rivolto al passato, ma in realtà fortemente innovativo nella proposta: l'Unarchive Found Footage Fest. Il festival è incentrato sul riuso creativo delle immagini ed è ideato e prodotto dall'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico (AAMOD). Il termine Unarchive (letteralmente de-archiviare) rappresenta un concetto che unisce varie iniziative dell'AAMOD tutte volte al riuso delle immagini come modalità di espressione capace di produrre nuovi significati dalla reinterpretazione di materiali d'archivio. Accanto all'Unarchive Found Footage Fest troviamo: Il premio Zavattini, le residenze artistiche Suoni e Visioni e il progetto Riuso di Classe. Tutte realtà rivolte ai giovani e alla loro capacità di coniugare elementi del passato con la creatività e le tecnologie attuali.

Tornando al festival, si tratta di una kermesse internazionale competitiva che assegna tre premi: al miglior cortometraggio, al miglior lungometraggio e al miglior riuso creativo delle immagini (Unarchive Award). In questi anni ha ospitato lavori di registi importanti, non solo nel panorama del found footage, solo per citare alcuni nomi: Sergei Loznitsa, Peter Tscherkassky, Bill Morrison, Kleber Mendonça Filho, Eyal Sivan, Leos Carax e molti altri, spesso presenti in sala a illustrare le loro opere e a confrontarsi con il pubblico. Anche quest'anno l'organizzazione ha allestito un festival interessante e variegato mettendo in difficoltà le due giurie che hanno assegnato i premi: la giuria internazionale composta dai registi Federica Foglia, Costanza Quatriglio ed Eyal Sivan e la giuria studenti provenienti da varie università e scuole di Roma. Le due giurie si sono comunque trovate d'accordo nel premiare il miglior cortometraggio, *Man Number 4* regia di Miranda Pennell, e il miglior lungometraggio, *Soundtrack to a Coup d'Etat* di Johan Grimonprez, il quale sarà l'oggetto di questa recensione.

*Soundtrack to a Coup d'Etat* è un film di montaggio interamente costruito su materiali d'archivio, racconta del periodo tra il 1956 e il 1961 in cui la guerra fredda, il crollo degli imperi coloniali, e il conseguente ingresso all'assemblea dell'ONU dei paesi africani indipendenti, diedero uno scossone agli equilibri politici mondiali. Grimonprez focalizza l'attenzione sui passaggi che hanno portato all'indipendenza del Congo e all'assassinio del suo leader politico Patrice Lumumba (17/01/1961) evidenziando il ruolo della CIA e del governo belga. Come suggerisce il titolo, la musica riveste un ruolo tanto importante quanto l'elemento politico, lo spunto è dato, infatti, da un evento strettamente collegato ad essa: nel febbraio del 1961 i musicisti Abbey Lincoln e Max Roach irrompono nel consiglio dell'ONU per protestare contro l'assassinio del leader congolese, ed è proprio dall'urlo della Lincoln, immortalato in una scena del film, che nasce l'idea. I collegamenti con la musica proseguono: nello stesso periodo, il governo statunitense invia Louis Armstrong in Congo per un tour in qualità di ambasciatore del jazz, ma la sua presenza si rivela essere un paravento per quello che sarà il primo colpo di Stato post-coloniale in Africa, tanto che il trombettista americano rifiuta di proseguire nella tappa successiva che avrebbe dovuto essere il Sudafrica. Si crea così un filo diretto, quasi inscindibile, tra jazz e guerra fredda alimentato da altri reperti dell'epoca che mostrano Dizzy Gillespie candidarsi provocatoriamente alla Casa Bianca con l'obiettivo di trasformare la Cold War in una Cool




War o anche i preziosi contributi audio del leader sovietico Nikita Kruscev che sbeffeggia la musica americana. Questi ultimi, forniti direttamente dalla famiglia Kruscev, sono particolarmente interessanti per la definizione di quello che appare come un vero e proprio protagonista del documentario contribuendo inoltre a fare luce sull'episodio, quasi mitologico, della scarpa sbattuta sui banchi dell'assemblea ONU, di cui non esiste nessuna registrazione video. La visita del Segretario sovietico negli Usa, compresa la visita a Hollywood, è invece riccamente documentata, e trova posto anche la richiesta, rifiutata, di visitare Disneyland che quasi provocò un incidente diplomatico.

Attraverso queste contrapposizioni il film riesce perfettamente a rappresentare il clima dei rapporti diplomatici dell'epoca con la divisione in blocchi e con il continente africano conteso fra le due sfere d'influenza. Il crollo degli imperi coloniali e la nuova indipendenza di molti Stati africani hanno, infatti, creato un vero e proprio terremoto politico: alla fine degli anni '50 16 nuovi Paesi africani fecero il loro ingresso all'assemblea dell'ONU dichiarandosi non-allineati e creando scompiglio nel rapporto di forze fino a quel momento consolidato.

Accanto a questi eventi di portata storica trovano spazio storie più piccole, ma non meno importanti come quella accennata all'inizio di Max Roach e Abbey Lincoln che organizzano l'irruzione all'ONU per far sentire la propria voce o quella di Andrée Blouin, capo del protocollo nel gabinetto di Lumumba, che con uno stratagemma consentì di smascherare il piano del governo belga per instaurare un governo fantoccio contro il volere del popolo. Il libro della Blouin, *My country, Africa: autobiography of the black pasionaria* (Praeger Publishers, New York, 1983), è una delle tante fonti documentali del film, insieme a *Congo Inc.: Le testament de Bismarck* (Actes Sud, Paris,2014) di Koli Jean Bofane, *To Katanga and back: A UN case history* (Simon and Schuster, New York, 1963) di Conor Cruise O'Brien, i già citati reperti audio della famiglia Kruscev e i tanti materiali d'archivio delle assemblee ONU e della televisione statunitense. Un corpus di materiali assemblato magistralmente, con creatività, ritmo e competenza che rendono l'opera avvincente e scorrevole nonostante le due ore e mezza di lunghezza. Il film tenta di far luce in un passaggio della Storia avvolto ancora da misteri e segreti e allo stesso tempo mette in guardia da meccanismi, per nulla abbandonati, dove gli interessi economici legati alla disponibilità di materie prime sono il motore di azioni politiche, e non solo, spesso a scapito dei Paesi più deboli. Argomenti che purtroppo sono tornati in voga recentemente come si può vedere dalla contesa per accaparrarsi le cosiddette terre rare in Ucraina.

La grande intuizione di Grimonprez di legare la musica al documentario politico rende quest'opera facilmente fruibile nonostante l'importanza e la complessità dei temi trattati. Non capita spesso di passare dalle immagini di importanti momenti storici alle note ritmate di Gillespie, Armstrong, Nina Simone, Miriam Makeba, Thelonius Monk e altri in un caleidoscopio di suoni e immagini d'archivio che risuonano in un ritmo sincopato e coinvolgente. Una struttura che richiama direttamente il jazz identificando il documentario più come un film-jazz che non un film sul jazz.

La grande qualità di quest'opera è confermata dai riconoscimenti ricevuti: oltre a vincere l'Unarchive Found Footage Fest, *Soundtrack to a Coup d'Etat* si è aggiudicato lo Special Jury Award for Cinematic Innovation al 40° Sundance Film Festival ed è stato candidato agli Oscar 2025 come Best Documentary Feature. In Italia è distribuito da I Wonder con il titolo *Colonna sonora per un colpo di Stato*.

*Tonino Mannella*

# Profondo rosso: il contributo di Daria Nicolodi

Roberto Lasagna

In *Profondo rosso* (1975) è proprio sul "luogo del delitto" che avviene il primo incontro tra Gianna Brezzi (Daria Nicolodi) e il meticoloso pianista Marc (David Hemmings), testimone di un efferato omicidio ai danni della sensitiva sua vicina di casa Helga Ulmann (Macha Méril). Gianna si presenta annunciandosi agli addetti ai lavori del crimine come la giornalista dal piglio femminista la quale s'imbuca per trovare uno spazio di visibilità e ribellarsi al predominio (anche professionale) del maschio. Disinvolta, sensibile e ironica, Gianna gira su una 500 scassata in cui Marc finirà presto "ingabbiato". Con questo personaggio Nicolodi offre motivi del suo temperamento e dona classe al poderoso thriller orrorifico. In scena una singolar tensione tra i sessi, tra picchi di polemica e dibattimenti, tra il risentito e l'affettuoso, che recano punte divertite e momenti distensivi (tra cui anche una sfida a braccio di ferro in cui Gianna ironizza sul tentativo di Marc di rivendicare il primato del maschio).

La figura di Gianna Brezzi si contrappone a quello della madre di Carlo (Gabriele Lavia) interpretata da Clara Calamai, che in *Profondo rosso* è un'ex attrice ritiratasi da molto tempo, oggi anziana prigioniera di un passato in cui coltivò rancorosa avversione verso il marito il quale, si scoprirà nel corso del film, pensò di rinchiuderla in un ospedale psichiatrico. Dal canto suo Marc, il cui psicoanalista ha interpretato il suo amore per il pianoforte come il tentativo di rompere i denti del padre, sembra voler conservare una vita indipendente, ed è così che tocca a Gianna di dover farsi avanti, mentre Marc si accorgerà forse realmente di quanto lei sia divenuta importante per lui soltanto nel momento in cui la donna rischierà di perdere la vita per aver partecipato, fianco a fianco, all'indagine personale su chi possa aver commesso efferatissimi delitti.

Quello di Gianna Brezzi è pertanto un personaggio magnetico e positivo, dallo stile e dall'eleganza spiccati, a cui Argento, con la collaborazione di Nicolodi che d'ora innanzi fornirà contributi significativi all'opera del regista, offre sviluppi con i dialoghi frizzanti e lasciando presto svanire quel sospetto di colpevolezza che a un certo punto cade anche su di lei. Ed è anche grazie all'apporto dell'attrice fiorentina se *Profondo rosso* resta nella memoria degli spettatori come il film, almeno fino a *Suspiria* (1977) in grado di avvicinare e definitivamente convincere sulla grandezza della forma del thriller-horror italiano. Un film che fa la differenza e provoca molti "atti di fede" verso Dario Argento e verso un genere che il regista ha definitivamente rinnovato grazie a un titolo dal grande smalto che diventa uno dei film italiani più amati e glorificati dall'aggettivo capolavoro. In esso, Gianna è un personaggio chiave, in grado di provocare ma anche di condividere il percorso altrimenti isolato del pianista americano Marc, ossessionato dalla nevrosi della sua arte che nel film trova una figura maschile complementare in Carlo, pianista alcolista dalla vita dissipata. Marc, interpretato dallo stesso David Hemmings di *Blow-up* (Michelangelo Antonioni, 1966), suona professionalmente per amore della musica ed è additato per questo come l'artista "borghese" da Carlo, il quale a confronto con lui si definisce invece come un proletario della musica, ma ugualmente e sin da subito Marc è colui che una volta in scena suggerisce ai compagni musicisti di suonare in modo meno "perfetto" ovvero meno scolastico, invitandoli a lasciarsi andare, osando di più durante la sessione. Marc è dunque una sorta di alter-ego di Dario Argento, che non cede a chi come Carlo gli consiglia di lasciare perdere tutto e di smettere di seguire l'assassino, e parallelamente, per il suo film, il regista non dà retta a chi cerchi di convincerlo che certe sue idee scenografiche potrebbero non funzionare. Marc vuole colpire con la sua musica che è poi l'equivalente della volontà argentiana di fare a pezzi un certo tipo di grammatica cinematografica salutando l'impiego di un'irrazionalità che si traduce nelle intuizioni di un film che osa togliere la terra da sotto i piedi dei personaggi e dello spettatore. Sottraendo la visione dai dettati di una logica spiegatutto, ci sono momenti di *Profondo rosso* che liberano una furia selvaggia e folle, come l'apparizione dell'automa semovente (realizzato da Carlo Rambaldi) che fuoriesce dalle tende e ride come un Demonio agghiacciando per la sua inumanità. E il controcanto più umano è invece restituito proprio dal personaggio di Gianna Brezzi che Daria Nicolodi interpreta con tutte le sfumature di un'indole complessa e moderna,

Daria Nicolodi e David Hemmings

*segue a pag. successiva*

*segue da pag. precedente*

non nascondendo il patimento che a un certo punto colpisce anche lei, prima snobbata e poi trafitta da una lama per essere rimasta a fianco di Marc. D'altronde, lei ci prova e si mette in gioco, osa ed esprime schiettamente le sue intenzioni a Marc, così come Argento dichiara la predilezione per un cinema sentito e visionario, non supino a scelte espressive consuete, lontano dall'idea che un film sia solo un compito da portare fino in fondo nel modo più prudente. Un atteggiamento, quello riflesso nello stile e nei comportamenti di Marc, molto differente rispetto a quello dell'altro pianista del film, Carlo, che nell'intensa interpretazione di Gabriele Lavia gareggia per bravura con Daria Nicolodi, anche la splendida attrice di teatro oltre che di cinema, ed è, più che un assassino, una vittima che si sente costretta a fermare l'amico Marc perché si sta avvicinando a una realtà che doveva restare nascosta. Marc e Carlo sono come le parti in conflitto di una figura maschile ambivalente. Ciò che Carlo vuole nascondere Marc vuole invece portare alla luce. Mentre il primo è divorato dalla curiosità e intende arrivare fino in fondo, il secondo è rassegnato e depresso, si consola con l'alcol e nasconde visibilmente ferite dell'anima che stridono con il grottesco maschilismo del brindisi che egli sciorina dedicandolo alla "vergine stuprata" (quando un urlo di donna dilania il silenzio di una notte). Nel film l'omosessualità di Carlo e la sua intimità con il trans Massimo Ricci (Geraldine Hooper) che Marc conosce quando una sera va a suonare al campanello di quello che la mamma di Carlo gli ha indicato come un suo amico, rivelano un aspetto della sensibilità di Carlo il quale cerca di proteggere Marc, almeno fino a quando gli sarà possibile. Gianna, per contrasto, gioca a braccio di ferro con Marc, è una donna dall'eleganza liberty che tuttavia non disdegnerebbe le attenzioni amorose dell'uomo, il quale la chiamerà "tesoro" soltanto quando la vedrà sofferente in una pozza di sangue. Le cicatrici non possono mancare in un mondo espressivo in cui i rapporti tra le persone si rivelano malati nel profondo. Ma Gianna sarà portata in ospedale e salvata, il suo personaggio essendo tra le figure più schiettamente evolute di un universo, quello argentiano, in cui il frequente richiamo a simboli di culture demoniache e a contesti di sopraffazione trova chiara risonanza. L'atteggiamento moderno di Gianna la porta a svettare per eleganza e stile in un ambiente tenebroso e (ir)razionale che vede Torino quale set ideale di ripetute incursioni nel delirio omicida, città sintomo di una modernità galleggiante sul rimosso, emblema di una solitudine ribadita dalla citazione hooperiana del bar ricreato nella fantasmatica piazza CLN di *Profondo rosso*.

Daria Nicolodi e Dario Argento

Il film rappresenta il suo autore in un momento particolarmente felice della sua ispirazione e sul set cresce la relazione con Daria Nicolodi nel cui personaggio si colgono aspetti del suo carattere vero ma anche del regista che prima di cimentarsi nell'attività dietro la macchina da presa fu giornalista e critico cinematografico. I duelli verbali tra Marc e Daria sono una gustosa trasposizione dei diverbi tra uomo e donna e il film risente di un coinvolgimento fertile e molto personale. Argento aveva da poco concluso la relazione con Marilù Tolo, con cui aveva convissuto per un anno dopo il divorzio dalla prima moglie Marisa Casale. Con Daria Nicolodi prende avvio un sodalizio che conferma il periodo di grande creatività. Una gioia creativa e un'unione che non tarda a dare nuovi frutti. Il successivo impegno li vede infatti coinvolti nella realizzazione di *Suspiria*, dove Daria doppia con la sua voce Helena Markos, ma soprattutto scrive la sceneggiatura assieme al regista, permettendo che sullo schermo si colga un'ispirazione comune. Daria Nicolodi collaborerà con Argento anche per i successivi *Inferno* (1980), *Tenebre* (1982), *Phenomena* (1985), *Opera* (1987) e *La terza madre* (2007).

*Roberto Lasagna*

Daria Nicolodi (Firenze, 1950 – Roma, 2020)

# Green Border di Agnieszka Holland

Claudio Cherin

Green Border è l'ultimo potentissimo film di Agnieszka Holland, perché catapulta lo spettatore in una zona d'ombra dell'Europa contemporanea: il confine tra Polonia e Bielorussia, frontiera naturale e allo stesso tempo artificiale, dove il diritto vacilla e l'umanità si misura in un cupo silenzio e nel fango. E le vite non sembrano avere molto valore.

Girato in un bianco e nero illuminante, Agnieszka Holland fa così riflettere sulle scelte morali che ogni giorno persone comuni si trovano ad affrontare. Green Border è un film politico, ma anche un coraggioso atto di denuncia delle drammatiche condizioni in cui versano migliaia di migranti ai confini tra Polonia e Bielorussia.

Nel cuore di una foresta primitiva (lì si trova quello che rimane dell'antica foresta europea), labirintica e verdeggiante, si consuma una tragedia che dischiude uno dei recessi più oscuri del presente: lo scontro tra la legge e l'umanità. Tra le violenze subite da migranti e su quanto il singolo riesce a fare contro una legge che reputa ingiusta. Oltre c'è la propaganda e la sopraffazione dell'esercito polacco e di quello bielorusso.

In questo film la spettacolarizzazione della sofferenza non c'è. Semmai c'è l'assenza della luce, c'è il gelo, le sabbie mobili, oltre al freddo che non perdona e che uccide in silenzio.

Girato in un bianco e nero livido e cupo – firmato dal direttore della fotografia Tomek Naumiuk – Green Border rinuncia alla luce piena del giorno.

Ogni fotogramma respinge l'ottimismo, rifiuta la consolazione. Solo la primissima inquadratura, a volo d'uccello su una distesa di verde incontaminato, suggerisce una bellezza che sarà presto negata.

O indifferente che assiste ai soprusi e all'odio verso i migranti.

La palude diviene, invece, simbolo di una frontiera morale ed esistenziale, laddove l'Europa – o meglio, ciò che si fatica in questo ambito ancora chiamare Europa, e l'accoglienza che l'Unione europea dovrebbe favorire – si trova a fare i conti con le sue contraddizioni più profonde. Il diritto internazionale, la Storia (l'olocausto e l'asilo per i rifugiati, qui non sono altro che parole).

La trama di Green Broder è la tragica odissea di una famiglia di rifugiati siriani decisa a raggiungere, nel 2021, alcuni parenti che abitano in Svezia. Arrivata a Minsk con un volo aereo, la famiglia cerca di attraversare il confine polacco. Già provati da un lungo viaggio, i migranti devono affrontare anche le conseguenze delle tensioni politiche locali. La Bielorussia favorisce i flussi migratori per mettere sotto pressione e creare problemi ai Paesi europei, mentre la polizia di frontiera polacca, seguendo i rigidi protocolli del governo Duda, è decisa a respingere i migranti con ogni mezzo.

Il film si costruisce come un'opera fatta di pannelli, ovvero storie di personaggi diversi e che appartengono a gruppi diversi, che solo una volta terminata la visione del film si capisce essere un corpo unico e compatto, che dà voce a profughi, ad attivisti, a militari. E anche a una donna, di nome Julia (Maja Ostaszewska), una psicoterapeuta segnata dalla perdita del marito e dal senso di giustizia, a diventare il centro emotivo della narrazione.

Julia capisce che la vita è fatta di azioni. Dopo un profondo atto di coscienza, decide aiutare i rifugiati, pur sapendo che lei stessa potrebbe finire in prigione.

Allo stesso modo la Holland introduce la figura di Jan (Tomek Wlosok), giovane guardia di confine, in un percorso di lacerazione morale che spezza l'obbedienza di un potere repressivo e si apre a una possibile redenzione. Alla fine del film, il giovane soldato, si spoglia nudo. E nella sua nudità ritrova la fragilità e l'umanità che durante il lavoro gli viene negata di provare.

Siamo lontani dalla retorica. Il racconto non si rifugia nella compassione facile. Piuttosto, Green Border analizza con lucidità l'atroce ripetizione della violenza: i migranti respinti da una parte e dall'altra del confine, la macchina crudele delle espulsioni coatte che evoca, con sinistra familiarità, i rituali disumanizzanti dei regimi totalitari del Novecento. E forse l'Olocausto.

Non a caso, Holland – già autrice di Europa Europa – non teme di evocare suggestioni storiche pesanti, né di denunciare la cecità delle istituzioni comunitarie.

Solo la prima inquadratura mostra – a colori – il verde dei boschi. Poi tutto scolora immediatamente in un potente, cupo e vischioso bianco e nero (magnifica fotografia di Tomasz Naumiuk). La notte pare avere quasi la consistenza dell'inchiostro, di un incubo, eppure maledettamente reale.

Green Border è – in quattro capitoli più un epilogo - grande cinema esperienziale, tangibile ed evocativo. Ci costringe a percepire tutto l'orrore verosimile e straziante dei protagonisti. Così come a vedere ogni brutalità dei carnefici. Green Border è uno squarcio senza filtri sulla bestialità e la disumanizzazione a cui può arrivare il Potere.

Allo stesso modo il doveroso j'accuse che la cineasta muove nei confronti dell'Unione Europea e dell'ipocrisia politica della Polonia viene in parte smorzato dalla stessa posa autoriale. Nel film non c'è morale che travalica i confini della cronaca. In un film che si articola attraverso un perenne paradosso (mostrare il vero rifinendo l'immagine e lavorandola "ad arte") appare semmai interessante la forte scelta dell'epilogo, in cui si pone un paragone annichilente tra le modalità d'accoglienza cui sono andati incontro coloro la famiglia dei profughi siriani. Un atto di coraggio reale, e soprattutto una dichiarazione politica che si articola al di sopra di una lettura meramente retorica o semplicistica, e che palesa l'enorme buco nel cuore dell'Europa, e del suo senso.

Accolto con grande entusiasmo in concorso alla Mostra di Venezia, dove ha vinto il Premio speciale della Giuria, Green Border è un film straordinario. Non solo per ciò che mostra, ma per come lo mostra: con rispetto, con dolore, con lucidità.

In una scena finale, che echeggia L'infanzia di Ivan di Tarkovskij, ciò che resta della famiglia siriana attraversa un canale: in quell'immagine, c'è solo la coscienza che il cinema, se vuole essere veramente tale, deve ancora saper guardare e farci guardare dove nessuno vuole più vedere.

La regista polacca, va ricordato, ha iniziato la sua carriera nel mondo del cinema collaborando con due maestri del calibro di Krzysztof Zanussi e Andrzej Wajda, prima di debuttare sul grande schermo con il suo primo lungometraggio Attori di provincia (1979). Lasciata la sua terra natale, ha continuato a lavorare dedicandosi sia al cinema sia alla televisione, dimostrando una particolare attenzione alle problematiche sociali.

*Claudio Cherin*

# L'arte di guardare con sarcasmo: il cinema documentario di Otar Iosseliani

Riscoperta al festival Bergamo Film Meeting 2025 una vena sconosciuta del visionario regista georgiano a cui è stata dedicata una retrospettiva completa

Giovanni Verga

Famoso per i suoi film visionari e grotteschi, volti a svelare gli aspetti paradossali della vita quotidiana come *C'era una volta un merlo canterino* (1971) o *I favoriti della luna* (1984), il regista georgiano Otar Iosseliani è al contrario pressoché sconosciuto come autore di documentari. Fu invece un maestro anche in questo genere, di cui realizzò diversi corti e lungometraggi fin dall'inizio della sua carriera e che il festival Bergamo Film Meeting ha tolto dall'oblìo all'interno dell'ampia retrospettiva a lui dedicata nell'edizione 2025. Non c'è da sorprendersi alla fine. Anche se è stato accostato a Bunuel e pure a Fellini, il cinema di Iosseliani se ne differenzia per il suo sguardo acutissimo sulla vita reale e sulla società, di cui denuncia le ingiustizie e le miserie con grande senso dell'umorismo e della comicità dell'assurdo. I suoi inizi sono proprio legati alla non fiction, quando dirige in Georgia i due corti *Ghisa* (1964) e *Antichi canti georgiani* (1968), prima di lasciare il suo Paese per traferirsi a Parigi, dove vivrà e lavorerà per tutta la vita senza più tornare in patria. Il primo documentario risente molto dei condizionamenti culturali ed espressivi imposti agli intellettuali e agli artisti dall'Unione Sovietica, di cui la Georgia faceva parte, secondo i rigidi canoni del realismo socialista. *Ghisa* è un rapporto fedele e in parte autobiografico della dura vita di quattro giovani operai nella remota città di Rustavi, dove Iosseliani ebbe una giovanile esperienza lavorativa in una fabbrica metallurgica locale, entrando per bisogno e in modo illegale, senza autorizzazione. Quella dura esperienza alla produzione di ghisa gli fece conoscere una realtà operaia sconosciuta, e soprattutto una vita comunitaria fatta di pesanti turni e di pause comuni cucinando su piastre di ghisa ancora bollenti, che registrò fedelmente insieme a brani musicali scelti accuratamente. Il tema musicale è al centro di *Antichi canti georgiani*, un omaggio alla cultura e alla vita rurale del suo Paese tramite l'esecuzione di alcune delle antiche melodie popolari che erano state tramandate per secoli. Con il pretesto di documentare a scopo di conservazione le varie forme di canto religioso georgiano (un tipo distinto di salmodia sonora tramandata di generazione in generazione),

"I favoriti della luna" (1984)

Iosseliani dà qui espressione alla sua vocazione artistica di musicista che lo ha ispirato in molti suoi film, e che aveva coltivato nello studio del pianoforte al Conservatorio di Tbilisi, condizionandone in seguito lo stile cinematografico. I suoi lavori infatti saranno improntati a strutture analoghe alla sinfonia o alla sonata e ad una continua ricerca di precisione formale spinta all'estremo, in cui anche i rapporti tra personaggi sono segnati da confronti e contrapposizioni tra silenzio e suoni, tra vuoti e pieni, come in una partitura. Quando poi si trasferì in Francia, volle rendere omaggio a Parigi con il corto *Sette atti per il cinema bianco e nero* (Sept pièces pour cinéma noir et blanc, 1982), una sorta di esplorazione etnografica della città con la macchina da presa che cattura la quotidianità urbana dei viaggiatori della metropolitana, della gente che chiacchiera nei caffè, dei senzatetto perennemente ubriachi sui marciapiedi, con un occhio

Otar Iosseliani (Georgia 1934 - 2023)

"Un piccolo monastero in Toscana" (1988)

"Sette atti per il cinema in bianco e nero" (1982)

"Ghisa" (1964)

alla Nouvelle Vague in quegli anni ancora al culmine della sua parabola. E sempre in quell'anno, volle andare a visitare due villaggi baschi, di cui documentò alcuni momenti folcloristici che non a caso molto somigliano alla Georgia (Basque summer, 1982). Iosseliani ne segue due feste popolari molto sentite, la festa del Corpus Domini a Hèlette e la rappresentazione della pastorale Pete Basaburu eseguita dagli abitanti di Pagolle nell'estate di quell'anno. Nella prima parte, Iosseliani osserva la vita quotidiana dei contadini baschi: la produzione di formaggio, la tosatura e la mungitura delle pecore, il lavoro nei campi. Poi passa al tempo libero, con le partite di pelota, le prove di ballo, giochi e gare di gruppo. E' la somiglianza, già a vista d'occhio con il suo Paese d'origine la molla del documentario, "il loro modo di vivere collettivo, di creare opere d'arte insieme, il piacere di cantare e ballare che sembra nella loro natura", ha detto lui stesso. Nel 1988 infine, il suo sguardo di documentarista si sofferma su una comunità del tutto insolita per le sue tematiche, quella di un monastero, e gira *Un piccolo monastero in Toscana* (1988) di sapore rosselliniano. Lì infatti, nel monastero di Castelnuovo dell'Abate, la ritualità di cinque monaci agostiniani francesi è scandita dai tempi della preghiera, ma anche dal lavoro della terra e dalla buona cucina e si lega con la vita dei contadini e dei borghesi di Montalcino, le loro chiacchiere dopo la Messa o la lavorazione del maiale. E' un'ode alla serenità di una vita fatta di piccole cose: vediamo i cinque zappare la terra, riunirsi a pranzo, lavare i piatti, fare l'autostop, persino intrattenersi in osteria con altri compaesani. Sono tutt'uno con la comunità che li circonda, partecipano al lavoro negli allevamenti e nelle vigne, alla raccolta delle olive, al rito sanguinolento e antico dell'uccisione del maiale. E mentre i cacciatori ammazzano il cinghiale, vediamo i cittadini passeggiare nel corso con spreco di abbracci e baci prenatalizi o i nobili che ascoltano dai balconi dei loro palazzi storici l'eco della banda che scandisce i tempi di una festa patronale. Si balla tutti insieme, ed è lo stesso Iosselliani ad aprire le danze di un rito collettivo che tanto lo coinvolge e lo entusiasma ricordandogli, di sicuro, le feste della sua nativa Georgia.

*Giovanni Verga*

# Vacanze da romanzo sulle orme dei grandi scrittori

Maria Rosaria Perilli

Arriva l'estate e, con essa, il momento per staccare da tutto rilassando corpo e mente dopo un inverno trascorso fra i grigiori cittadini e lo stress lavorativo: in poche parole, le agognate ferie. Ma quale meta scegliere? Quale il luogo veramente ideale, da guardare con occhi diversi e da vivere con un pizzico di sale in più? In questo caso si potrebbe fare una "vacanza da romanzo", ossia visitare le località che hanno fatto da sfondo alle villeggiature dei grandi scrittori, i quali avevano sì un estro e una creatività unica, ma erano pur sempre esseri umani e avevano come tutti la necessità di riposarsi, cambiare aria e trovare nuove ispirazioni. Gustave Flaubert e Marcel Proust le cercavano e le trovavano in Normandia. Il primo la definì il suo centro di villeggiatura preferito in assoluto: amante del contatto con la natura frequentò in particolare Pont-l'Évêque e Trouville-sur-Mer, dove trascorreva molte ore nei bellissimi parchi naturali del luogo, che stimolarono parecchio la sua vena ambientalista. Il secondo scelse invece le spiagge di Cabourg, dove si recava in compagnia della famiglia e dove noi, seguendo le orme dello scrittore, possiamo percorrere la suggestiva promenade che il comune cittadino intitolò a Proust e anche recarci nella location esatta dove egli soggiornava, ossia il Grand Hotel: stanza 414, al quarto piano, che ora, ricostruita esattamente come allora, è stata trasformata in un museo pieno dei suoi ricordi. In questo albergo Proust produsse molte pagine dei suoi romanzi e per l'appunto lo stesso albergo gli ha dedicato un busto in bronzo e il ristorante Balbec, immaginaria cittadina balneare che fa da sfondo al secondo libro della *Recherche*, *All'ombra delle fanciulle in fiore*. Restiamo in Francia con Francis Scott Fitzgerald, letteralmente innamorato di Nizza. Lo scrittore americano si fermava per lunghi periodi presso l'hotel Negresco e qui, tra feste fatte di musica, piume, sigarette fumate col bocchino, le perle e i tubini luccicanti degli anni '20, e le lunghe passeggiate sulla riviera, concluse *Il grande Gatsby* e scrisse il capolavoro *Tenera è la Notte*. In Cornovaglia, certamente regione di grande fascino naturalistico, ha invece trascorso le vacanze Virginia Woolf, e sin da bambina. Impossibile non emozionarsi davanti al faro di Godvrey Lighthouse, sulla spiaggia di Porthminster, luogo ispiratore di gran parte dei capolavori della scrittrice inglese, da *Gita al faro* a *Le onde* a *La signora Dalloway*. Un territorio che la Woolf ha sempre portato nel cuore e dove è tornata costantemente anche quando, dopo la morte della madre, la residenza estiva di famiglia, Talland House, fu venduta. Mary Shelley e il marito Percy Shelley preferivano invece il Galles, però tutti e tre questi autori hanno un punto in comune, cioè... la Liguria. A fine aprile 1822 Percy Shelley scelse infatti San Terenzo e la bianca Casa Magni, trascinandosi dietro famiglia e amici. Il 29 giugno scriveva a Horace Smith: "Abito in questo Golfo divino, leggo drammi spagnoli, vado in barca e ascolto la musica più incantevole. Abbiamo in visita alcuni amici, e il mio unico rimpianto è che l'estate passerà, e che Mary non ha la mia stessa predilezione per questo posto, che, se fosse per me, non lascerei mai". Il borgo sorgeva lontano dalla bianca Casa Magni che aveva, dietro e accanto a sé, solo alberi e arbusti, e davanti il mare, però nel corso degli anni sono state costruite moltissime abitazioni e, a lato della villa, l'albergo giallo che un secolo dopo ospitò proprio Virginia Woolf. Ancora la Liguria con Truman Capote, che preferì una cittadina già al tempo molto conosciuta, affollata e rumorosa, fin troppo, per i suoi obiettivi: Portofino, dove nella primavera del 1953 l'autore si recò con l'intenzione di lavorare con calma alla sceneggiatura del film *House of flowers* e di scrivere nuovi racconti. E tutto andò bene fino all'estate quando, fra i turisti che affollavano le strade e gli amici che arrivarono per la villeggiatura, non riuscì più a concludere molto, benché abbia affermato come l'atmosfera rilassata e festosa avesse contribuito, tuttavia, ad aumentare la sua ispirazione. Le stradine di Positano hanno invece incantato lo scrittore americano John Steinbeck, il quale, consigliato da Moravia, si recò nel piccolo paesino della Costiera amalfitana nel 1952 per una vacanza estiva con la moglie. Partito da Venezia, quando raggiunse il borgo rimase estasiato al punto da scrivere poi un libro intitolato proprio *Positano: "*(...) Positano colpisce profondamente. È un posto di sogno che non vi sembra vero finché ci siete ma di cui sentite con nostalgia tutta la profonda realtà quando l'avete lasciato (...)". Sempre in Italia uno degli ultimi viaggi di Ernest Hemingway, fatto con l'antropologo John Friedman su consiglio dell'amica Fernanda Pivano e di Carlo Levi, nel 1959 in Lucania: le spiagge bianche e il mare verdazzurro, i borghi scavati nelle rocce, i parchi e i castelli arroccati in cima a montagne avvolte dal silenzio, resero l'esperienza veramente unica. L'Italia è stata però meta vacanziera anche di scrittori italiani. Dagli anni '60 il già citato Moravia iniziò a rifugiarsi a Sabaudia, prima da solo e successivamente nella villetta bifamiliare fatta edificare con l'amico Pier Paolo Pasolini. Moravia vi trascorse lunghi periodi, alternandoli con i numerosi viaggi all'estero e rimanendo a Roma il meno possibile. Ancora oggi, vicino alla casa di Moravia e Pasolini c'è un accesso al mare chiamato "Da Moravia", ora chiuso al pubblico, che lo scrittore utilizzava per raggiungere la spiaggia e fermarsi in riva al mare. Viareggio per Gabriele D'Annunzio, all'epoca in cui stava con Eleonora Duse. Successivamente, nel 1906, cominciò a frequentare una località a pochi chilometri, Pietrasanta, dove peraltro scrisse *Alcyone*. Amava la spiaggia sabbiosa della cittadina e, si racconta, amava anche cavalcare nudo lungo la battigia, accompagnato dai suoi 29 cani. Parlando invece di Buzzati, famoso quale appassionato delle Dolomiti, troviamo una chicca: Valmorel, frazione del comune di Limana, in fondo alla Valpiana. Lo si raggiunge con il "sentiero Buzzati" dal paesino di Giaon, a pochi minuti da San Pellegrino dove sorge la villa dello scrittore. Una passeggiata che l'autore faceva spesso, partendo dalla via crucis della Madonna di Parè e passando per l'eremo di San Pietro in Tuba, e che gli ha ispirato il libro *I miracoli di Val Morel*, pubblicato nel 1971. Buzzati amava sedersi in un prato sotto un tiglio, oggi caduto ma ancora lì, e guardare dall'altra parte della vallata del Piave, verso la montagna, la "sua" Schiara. Insomma, ne abbiamo per tutti i gusti, distanze e tasche, se vogliamo ripercorrere le strade dei grandi letterati e fermarci nei luoghi che li hanno stregati per trascorrere delle ferie originali, fascinose, di tutta cultura eppure in leggerezza, così come una vera "vacanza da romanzo" deve essere.

Sentiero Buzzati, Valbelluna

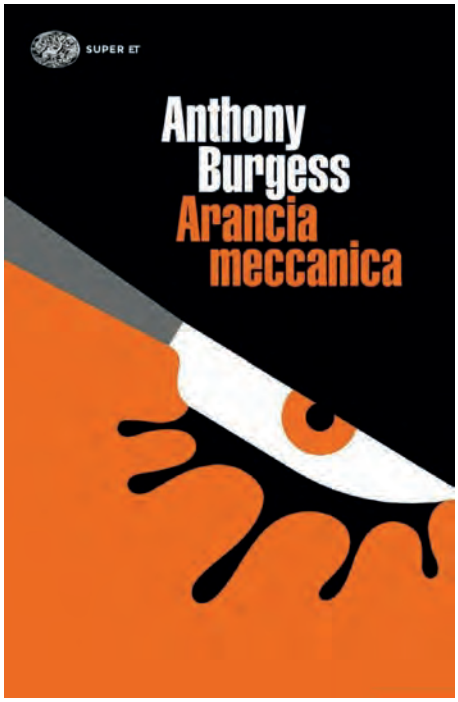
Faro di Godvrey Lighthouse, sulla spiaggia di Porthminster

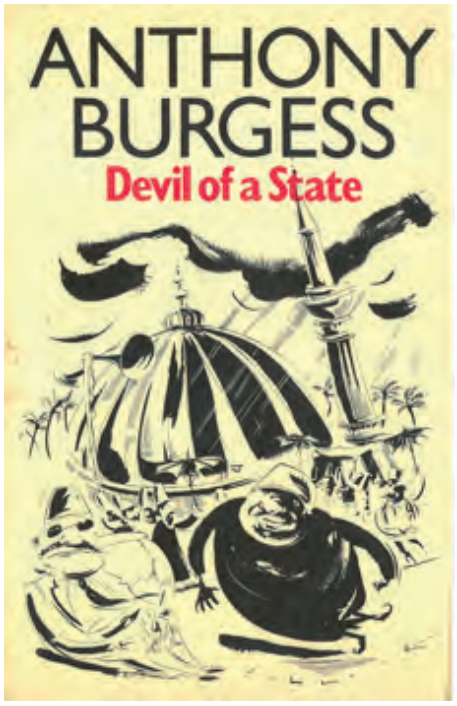
*Maria Rosaria Perilli*

# Kubrick, Burgess e Swift: uno sguardo disilluso sull'uomo

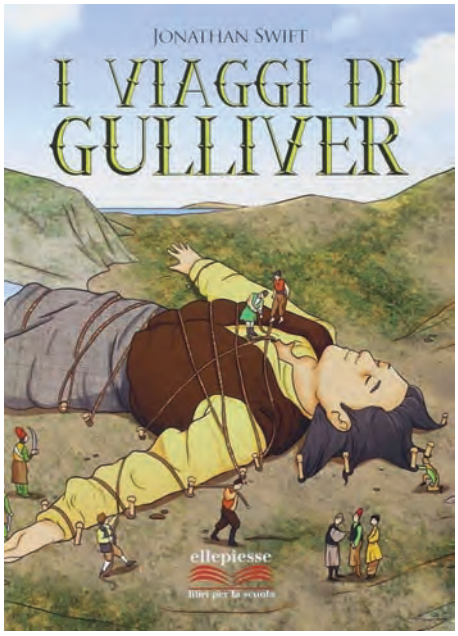
Fabio Massimo Penna

Un regista e due scrittori uniti dalla sfiducia e dal disincanto nei confronti della razza umana. Per Stanley Kubrick "l'uomo è un ignobile selvaggio, è irrazionale, debole e sciocco, incapace di essere obiettivo se i suoi interessi sono coinvolti" (da *Sight and sound*, inverno 1976-77). Questa visione pessimistica del genere umano è condivisa da Anthony Burgess e Jonathan Swift. In *Arancia meccanica*, Burgess vede un mondo dominato dalla violenza individuale e collettiva, confermando l'opinione del regista newyorkese per il quale l'uomo è fondamentalmente malvagio e violento e che le vittime delle violenze sono pronte a trasformarsi a loro volta in carnefici brutali. In *I viaggi di Gulliver* Swift rappresenta l'uomo nella razza dei disgustosi e orribili Yahoos alla quale contappone i virtuosi cavalli. La satira di Swift colpisce la società umana senza pietà. Le questioni per le quali si battono i politici e i governanti vengono ridicolizzate perché paragonate alle discussioni che agitano il popolo di Lilliput. Per il quale è fondamentale stabilire se le uova vadano rotte dalla parte superiore appuntita o da quella inferiore tondeggiante (pensiamo ai tanti inutili dibattiti parlamentari che non portano mai a risolvere i problemi delle varie nazioni). Il sovrano dei virtuosi cavalli (gli houyhnhnm) chiede a Gulliver i motivi per i quali gli esseri umani scatenano le guerre e la risposta dell'uomo annovera tra le cause "l'ambizione dei principi, a cui non sembra mai di avere abbastanza terra o sudditi da governare" (Jonathan Swift, *I viaggi di Gulliver*, Giangiacomo Feltrinelli editore, Milano, 1997). Una sola riga che spiega le ragioni di molti conflitti (se non tutti) meglio di mille parole. Figura non migliore dei governanti fanno gli avvocati: "dissi che tra di noi esisteva una confraternita di uomini educati fin da giovani nell'arte di dimostrare, con appropriata moltiplicazione di parole, che il bianco è nero o il nero è bianco a seconda di chi li paga" (Jonatahan Swift, op. cit.). La penna pungente di Swift sembra non risparmiare nessuno. Il mondo di Anthony Burgess è, invece, dominato dalla delinquenza e dalla violenza in una società che alleva una gioventù agitata e incarognita. A tale situazione lo stato reagisce con la forza obbligando i criminali a sottoporsi alla "cura Ludovico", una sorta di terapia che porta il paziente a collegare la violenza al malessere e al disgusto. Di fatto, però, privandolo del suo libero arbitrio, della sua capacità di scegliere. Il protagonista di *Arancia meccanica* mostra una malvagità inimmaginabile ma lo stato per redimerlo tenta di trasformarlo in un robot incapace di operare scelte. Per estirpare il male dalla sua vita, il governo sottopone il protagonista Alex a un lavaggio del cervello che lo trasforma in un aguzzino al servizio dell'establishment. Si potrebbe vedere nella perfida brutalità di Alex il riflesso della parte libera e selvaggia che l'uomo reprime dentro di sé per adattarsi alla vita sociale. I mali della società inglese erano, d'altronde, al centro della poetica di Burgess il quale in *The wanting seed* (1962) descrive un mondo periodicamente attraversato da fasi di grande liberalità alternate a momenti di estrema repressione, mentre in *The devil of a state* (1961) rappresenta un'Inghilterra invasa dai massmedia e agitata da tensioni sociali e politiche. Nell'opera filmica di Kubrick l'uomo è alienato in rapporto a una società che lui può solo parzialemente riuscire a capire o accettare. Le sue aspirazioni e i suoi progetti vengono continuamente vanificati da un contesto sociale che lo schiaccia a tutti i livelli. Per Ruggero Eugeni la continua lotta tra l'uomo e l'establishment è l'espressione di ciò che lui definisce "la rappresentazione della crisi del modello della ragione occidentale". L'apice di tale disagio della civiltà moderna è la crisi del principio di controllo: "La ragione occidentale ha inteso instaurare un controllo sul mondo ma questa volontà e questa fiducia si rivelano illusorie e cadono nell'istante in cui al centro dei modelli di controllo si inserisce un elemento imponderabile che sfugge ai sistemi di vigilanza e porta gradatamente, ma inesorabilmente, a un incontrollabile distruzione dell'intero sistema" (Ruggero Eugeni, *Invito al cinema di Kubrick*, Mursia editore, Milano, 1954). L'aspirazione umana a dare ordine al caos del mondo è, dunque, una pia illusione. Kubrick, Burgess e Swift sono tre intellettuali che, come abbiamo visto, condividono un'idea dell'umanità negativa e pessimistica. Di fronte alle guerre devastanti che agitano il mondo attuale possiamo dare loro torto?



Stanley Kubrick (New York, 26 luglio 1928 – St Albans, 7 marzo 1999)




*Fabio Massimo Penna*

*Fotografare i fotografi*

# Mario Giacomelli: la poesia del bianconero

Moreno Diana

La fotografia in bianconero è una forma d'arte visiva che, pur priva del colore, ha un potere espressivo unico. La luce è la vera protagonista delle immagini e spesso evoca malinconia, nostalgia e drammaticità. Mario Giacomelli è stato uno dei fotografi italiani del secolo scorso il cui stile espressivo si è rivelato inconfondibile, grazie all'uso drammatico del bianconero, dai fortissimi contrasti e da una visione umana e poetica del mondo.

Nasce a Senigallia, nelle Marche, nel 1925, cresce in una famiglia di agricoltori e sviluppa un forte legame con la terra e la natura. La sua vita è caratterizzata da molte difficoltà fin dalla giovane età, come la perdita del padre all'età di 10 anni, a cui segue l'interruzione degli studi per aiutare la famiglia dalle incertezze economiche. A 13 anni circa, diviene garzone in una tipografia che lo introduce al mondo della stampa e che lo porta in seguito ad aprirne una in proprio. Nel 1953 acquista una fotocamera *Bencini Comet S* e il giorno di Natale si reca in spiaggia realizzando una delle sue immagini più famose: una scarpa sulla battigia che intitolerà *L'approdo*. Sviluppa fin da subito uno stile personalissimo, caratterizzato dall'uso oltre che del bianconero, da composizioni semplici e dirette, con una capacità unica nel saper catturare la poesia e la bellezza delle scene quotidiane. Ha lasciato un'eredità importante nella fotografia italiana e internazionale, e il suo lavoro continua a essere ammirato e studiato, come testimoniano le numerose mostre organizzate sia in Italia che all'estero.

*Scanno* è una delle prime serie di scatti che ha celebrato l'artista marchigiano: nel piccolo borgo abruzzese giunge nel 1957 ed è subito colpito dai suoi vicoli medievali e soprattutto dai suoi abitanti, per la maggior parte vestiti di nero. L'immagine più celebre è senza dubbio *Il bambino di Scanno*, dove un bambino cammina solitario, con le mani in tasca, circondato da figure femminili, vestite con abiti tradizionali, ma completamente mosse e sfuocate. Questa fotografia nel 1964 ottiene un prestigioso riconoscimento quando viene esposta al Museum of Modern Art (Moma) di New York. Giacomelli ha contribuito a fare conoscere Scanno come *la città dei fotografi*, dove appassionati della fotografia vi giungono per immortalare la sua atmosfera unica ancora oggi.

Un altro suo lavoro fotografico è *Io non ho mani che mi accarezzino il volto* realizzato tra il 1961 e il 1963. La serie, scattata nel seminario vescovile di Senigallia, esplora la vita dei seminaristi e ci rimanda ad una vita religiosa sospesa tra innocenza e disciplina. L'uso spinto del contrasto e le pose dinamiche e sfuocate sottolineano l'energia dei giovani seminaristi.

"Il bambino di Scanno" (1953)

"L'approdo" (1953)

"Io non ho mani che mi accarezzino il volto" (1962)

"Presa di coscienza sulla natura" (1972)

"Verrà la morte e avrà i tuoi occhi" (1965)

Mario Giacomelli

*Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* è un altro celeberrimo lavoro fotografico di Mario Giacomelli. Ispirata alla poesia di Cesare Pavese, questa serie, realizzata tra il 1954 e il 1983, affronta il tema della morte e della decadenza del fisico con immagini forti e al limite dell'astrazione.

La poesia di Pavese inizia così:

*Verrà la morte e avrà i tuoi occhi / questa morte che ci accompagna /*
*dal mattino alla sera, insonne, / sorda, come un vecchio rimorso / o un vizio assurdo.*

Giacomelli descrive così questo suo lavoro:

*Non ho mai cercato la morte, ma ciò che la precede. L'ultimo sorriso, l'ultimo gesto.*

Una serie di paesaggi agresti, spesso ripresi dall'alto, che mostrano i campi e la terra lavorata, si intitola *Presa di coscienza sulla natura* (1960 – 1970), caratterizzata da linee sinuose e una texture dove il contrasto è spinto al limite, trasformando le immagini in opere d'arte più simili ad incisioni, calligrafie e opere grafiche, che a fotografie.

Afferma l'autore: *Le rughe della terra e della pelle mi insegnano delle cose che non conoscevo.*

Giacomelli muore a Senigallia, sua città natale, nel 2000, dopo una breve malattia. Nonostante la sofferenza ha continuato a lavorare fino alla fine, lasciando un'eredità artistica che ancora oggi continua ad emozionare e ad ispirare. Prima della morte lavora a quello che è considerato il suo testamento artistico realizzando le raccolte *Questo ricordo lo vorrei raccontare*, *Ricordi di un ragazzo del '25* e *La domenica prima.*

*Moreno Diana*

*Fino al 7 Settembre 2025, a Palazzo Reale a Milano in occasione del centenario della nascita, è in corso la mostra: Mario Giacomelli, il fotografo e il poeta, che celebra l'eredità artistica e culturale di uno dei più grandi e indiscussi maestri della fotografia italiana.*
*Info: www.palazzorealemilano.it*

*Fotografo quando ho il tempo. Io non sono un mestierante, nessuno mi può dire: adesso vai a fotografare (Mario Giacomelli).*

# Goliarda Sapienza, una e trina

Daniele Poto

Goliarda Sapienza esce dall'onda mediatica d'inizio estate 2025 con un triplice profilo che alimenta il gioco dell'identità. Glielo restituisce arricchito ma parziale il film di Mario Martone *Fuori* che, prismaticamente, ne restituisce un milieu molto carcerario, toccando solo di scorcio l'opera principale in virtù dei cui meriti è stata consacrata nel Gotha della letteratura. A fianco, al lato, c'è l'autrice de *L'arte della gioia* con i suoi crucci, i suoi affanni, la sua perenne gavetta, le sue non metabolizzabili irrequietezze dovute alla difficile ascesa in un ambiente accademico ovviamente ostile. C'è il personaggio reale che sa di vita vissuta che, in fondo, non corrisponde pienamente né al primo né al secondo profilo. In questa possibile ricognizione cerchiamo di ricostruire il puzzle a beneficio dei molti che non l'hanno conosciuta e neanche sfiorata. E mettiamo tra parentesi la serie televisiva Sky di Valeria Golino che ha mietuto una gran messe di premi ai Nastri d'argento. Ondata di popolarità retroattiva che la Sapienza non si è mai goduta in vita.

La Sapienza di Martone è tratta da *L'Università di Rebibbia*, operina minore della scrittrice, con il trattamento in sceneggiatura della consorte del regista, Ippolita Di Majo. La Golino che la interpreta è infinitamente più remissiva del personaggio reale e Martone sembra consapevole dello scarto quando nei titoli di coda, con il pubblico in genere già sgattaiolato via, in extremis, ci mostra frame di Rai teche in cui Goliarda, poco mansueta e remissiva, contraddice ripetutamente l'intervistatore Enzo Biagi sul tema carcerario. Nel film di Martone Sapienza appare molto più incerta e malleabile di quanto non fosse nella realtà anche nei confronti delle amiche di carcere, vistosamente appartenenti a una classe sociale molto diversa dalla sua. Anche l'episodio del furto di gioielli in casa dell'amica blasé viene mostrato quasi come un diversivo divertito mentre nella realtà corrispondeva a un bisogno reale della donna. E con conseguenze traumatiche (il carcere). Nella frequentazione dei salotti romani viene ampiamente mostrata la sua estraneità ed è ben rappresentato il senso di noia, lo scollamento tra la finta sinistra e la realtà documentale come mostrato da un regista molto vicino a lei, compagno per 18 anni, Citto Maselli, nel controverso e polemico *Lettera aperta a un giornale della sera* (presumibilmente Paese sera). Quante volte Goliarda Sapienza ha lasciato le case che la ospitavano per pesanti scontri con le padrone di casa. Chi l'ha conosciuta riferisce di una Sapienza irrimediabile, urticante e orgogliosamente polemica. La frustrazione veniva dal mancato riconoscimento del capolavoro, sentore auto-referenziale prima di diventare pubblico. Le è vicino nella vita e nel film il marito Angelo Maria Pellegrino che tenacemente continua a credere in lei nonostante i ripetuti smacchi fino al coronamento della pubblicazione a puntate del libro che l'ha resa celebre presso un editore atipico, Stampa Alternativa di Marcello Baraghini. Nel 1994 come parziale, nel 1998 come totale. Uscite a puntate vista la dimensione dell'opera. Da notare che la collana prescelta fu Millelirepiù ovvero la più clamorosa e popolare quanto economica proposta dell'editoria per tutti dopo il lancio degli Oscar Mondadori nei primi anni '60. Mille lire per mille pagine ma solo un quarto di questo kolossal nel primo lancio. Successo relativo dopo decine di rifiuti. Ma anche questa svolta non ha conclusioni edificanti nella vita reale. Oggi Baraghini e Pellegrino contrappongono due diverse e polemiche versioni sugli esiti di quel successo. Il primo rivendica la scoperta della scrittrice, il secondo invece mette l'accento sulla maggiore diffusione con l'etichetta Einaudi nel 2008 dopo essersi liberato dalla tagliola dei precedenti diritti d'autore. Le più recenti pubblicazioni di *Io, Jean Gabin* (2010), *Appuntamento a Positano* e dei diari della scrittrice forse sottraggono più che aggiungere qualcosa ai meriti di Sapienza. La specificità del film di Martone si fonda sul riconoscimento di un microcosmo funzionale- quello del carcere- molto più congruente e omogeneo- rispetto al *Fuori* della vita comune. "Sono tornata a vivere in una piccola comunità dove le proprie azioni vengono seguite e approvate quando giuste, insomma riconosciute" - scriverà Sapienza nella cui opera omnia, *L'arte della gioia* spicca come un gigante tra tanti nani. La solidarietà carceraria è del tutto femminile nel ghetto di Rebibbia, è la dinamo che muove il ritrovamento del sé. Lo scarto tra il personaggio reale e la Sapienza del film ci fa suggerire la proprietà dell'etichettatura del "liberamente ispirato". Filmicamente Martone usa toni tenui e sfumati e sembra tenere più che alla tensione della storia a una ricostruzione puntuale e quasi documentaria e filologica della Roma degli anni '80, carcere di Rebibbia compreso. Si sfiora il tema del terrorismo sottolineando lo stacco tra la Roma generalista della Stazione Termini e l'eleganza dell'abitazione della scrittrice, a via Denza, nel cuore dei Parioli. La deriva omosessuale è tenue e appena suggerita. Martone non lesina ripetizioni che vorrebbero suonare come approfondimenti e sostanzia di un ritmo lento il plot. Non a caso questi limiti si sono tradotti negli appunti più rilevanti che gli sono venuti dalla critica internazionale, più accondiscendente quella italiana, se non altro per rispetto del suo passato. Prodiga di elogi per le interpretazioni della Golino e di una sempre più sorprendente De Angelis. Con queste premesse, vista la trattazione un po' retrò, non deve meravigliare il modesto esito al botteghino. Il pregio è il limite, è la dialettica tra il dentro e il fuori che, per assurdo (ma neanche poi tanto) potrebbe fare a meno del personaggio Sapienza, diventando pura fiction e invenzione. La definizione del regista: "Ho voluto girare un road movie dell'anima della Sapienza" riassume il minimalismo dell'operazione che restituisce un'idea finale di irresoluzione formale.

Goliarda Sapienza (Catania, 1924 – Gaeta, 1996)

Due foto di scena di "Fuori" (2025) di Mario Martone

*Daniele Poto*

# Conoscere le proprie emozioni, scoprire noi stessi

Vito Ostuni

*Equilibrium* è un film fantascientifico del 2002 scritto e diretto da Kurt Wimmer, ambientato in un futuro distopico e postapocalittico e che sembra abbia ispirato il più famoso *Matrix*. Il film è interpretato da Christian Bale, Sean Bean e Taye Diggs. I personaggi da loro interpretati, appartengono ad una sorta di ordine, denominato Tetragrammaton, che ha l'obiettivo di mantenere il nuovo status quo creatosi dopo un pauroso conflitto nucleare che ha quasi spazzato via l'intera umanità. Il film di fantascienza è ambientato nel 2072. *Equilibrium* racconta una società che tenta di eliminare ogni possibile emozione dall'animo umano quale causa fondamentale per sradicare la guerra, che verrebbe causata proprio dalle emozioni stesse. Partendo dalla convinzione che le emozioni causano la guerra si decide per la loro completa eliminazione. Secondo la tesi del film sono le emozioni a determinare prevalentemente le scelte degli esseri umani. A questo proposito si può affermare che tale intuizione non è poi così lontana dalla realtà. Infatti, è stato studiato un famoso caso in ambito neurologico che avvalora proprio questa tesi. Si tratta di un accadimento di metà Ottocento e lo si deve a Phineas P. Gage che fu trafitto da una barra di metallo. Questa barra gli trapassò il cervello, segnatamente la parte del lobo frontale sinistro, causando un radicale cambio di personalità nei giorni e mesi a seguire. Gage sopravvisse incredibilmente a questo incidente, ma il suo carattere peggiorò notevolmente passando da persona affabile a persona intrattabile e scontrosa. Molti anni dopo fu Damasio, famoso neurologo e neuroscienziato a scoprire che, grazie alla ricostruzione delle aree coinvolte dall'incidente, le decisioni hanno un sostrato emotivo molto forte. Il sistema limbico, la base delle emozioni, viene chiamato in causa dalla corteccia prefrontale in ogni tipo di decisione. Estremizzando possiamo dire che le guerre vengono determinate dalle emozioni, ma tentare di eliminarle per scongiurare le guerre è ancor oggi un'idea utopica e lo vediamo dalle cronache di tutti i giorni, che avvelenano la nostra voglia di serenità e pace. Ma cosa succederebbe davvero se le emozioni fossero cancellate dalla nostra vita quotidiana? Le emozioni sono reazioni complesse a situazioni specifiche, composte da risposte cognitive, fisiologiche e comportamentali. Le emozioni non generano solo conflitti, ma regolano anche la cooperazione sociale, l'empatia e la comprensione reciproca. *Equilibrium* propone una società regolata da una sorta di psicofarmaco universale chiamato Prozium, che elimina sentimenti e passioni. Psicologicamente, questo scenario richiama gli effetti che certi farmaci reali possono avere sulla modulazione emotiva, sollevando interrogativi sulle conseguenze di un'eccessiva repressione emotiva e il rischio di perdere il contatto con se stessi e con gli altri. La ricerca psicologica dimostra chiaramente che reprimere le emozioni non porta al benessere, anzi, spesso causa ansia, depressione e problemi psicosomatici. Diversamente dal mondo immaginato dal cinema, nella vita reale è l'accoglienza e la gestione consapevole delle emozioni, anche quelle sgradevoli, a garantire salute mentale e sociale. Film come *Equilibrium* diventano così strumenti potenti per discutere pubblicamente temi che riguardano la psicologia della repressione emotiva e le sue conseguenze. Osservando i personaggi e le situazioni estreme narrate in film come *Equilibrium*, gli spettatori possono riconoscere l'importanza cruciale di vivere in equilibrio con le proprie emozioni, imparando a integrarle nella propria vita in modo sano e costruttivo. In questo mondo distopico di *Equilibrium*, c'è anche altro che desta attenzione, ed è la lotta interiore tra sentire o meno l'emozione di Preston, interpretato da Christian Bale. In una scena carica di tensione, Preston si trova di fronte a un dilemma morale dirompente. L'ordine è chiaro e brutale: sterminare i cani del villaggio per scongiurare la diffusione di malattie contagiose. Un piano di azione rapido e spietato, senza spazio per dubbi o ripensamenti. Preston, incaricato di impartire il comando agli esecutori, si ritrova di fronte a un bivio. Da un lato il dovere di obbedire agli ordini superiori e di salvaguardare la salute pubblica. Dall'altro l'insopportabile peso di condannare a morte creature innocenti. Mentre i cani vengono abbattuti a uno a uno, Preston è assalito da un sussulto di coscienza. Non può più rimanere impassibile di fronte a tale barbarie. La sua emozione, un misto di compassione e ribrezzo, prende il sopravvento. Con un coraggio che sfida le aspettative e le convenzioni, Preston decide di interrompere l'esecuzione. Ascoltando il suo sentire profondo, sceglie di seguire la sua bussola morale. La sua scelta possiamo considerarla come un atto di ribellione contro l'ingiustizia e la disumanità. Egli dimostra che l'Intelligenza Emotiva non si limita a comprendere le emozioni, ma anche ad agire in base a esse anche quando questo significa sfidare le norme e le aspettative sociali. Consapevolezza di sé stessi significa, tra le altre cose, conoscere quali emozioni stiamo vivendo e dare loro ascolto. Significa mettere in atto delle azioni coerenti con il sentire. Significa stare con il flusso delle emozioni che ci accompagnano in ogni secondo anche quando apparentemente ci sembra di non viverne nessuna. Gli emotivamente intelligenti sono anche questi: coloro che stanno in accordo con il proprio sentire e cercano di mettere in atto azioni coerenti con il proprio flusso. Imparare a fare ciò presuppone il riconoscimento di quello che ci accade. Spesso facciamo finta di niente o semplicemente non diamo ascolto a noi stessi o a una parte di noi stessi. La scena in questione è una dimostrazione del sentire e del fare in accordo al sentire.

Prepariamoci a una piccola sorpresa. Parleremo di Woody Allen, ma non per i suoi film o dialoghi brillanti. In realtà, lo utilizzeremo come esempio lampante di una situazione che abbiamo tutti vissuto almeno una volta: l'incapacità di gestire le proprie emozioni in pubblico. Nel film *Il dittatore dello stato libero di Bananas*, ricordiamo quella scena in cui Fielding Mellish, un giovane nevrotico e imbranato che lavora come collaudatore industriale per una grossa compagnia, interpretato da Allen, è invitato a una cena con personaggi illustri. Gli viene posta una domanda diretta: "Sei un po' nervoso?". La sua risposta, un secco "No!", è così contraddittoria e imbarazzante da diventare quasi comica. Il suo corpo, infatti, lo tradisce: si mangia parte del bicchiere e ride nervosamente. Questo atteggiamento è tipico di chi cerca di nascondere le proprie emozioni, spesso con risultati disastrosi. Quanti di noi non hanno mai negato di essere arrabbiati o nervosi, nonostante fosse

*segue a pag. successiva*

*segue da pag. precedente*

evidente il contrario? E quanti, in quei momenti, hanno adottato un tono di voce stridente e parole incoerenti, peggiorando solo la situazione? Il professor Mehrabian, psicologo statunitense di origine armena, ci ha insegnato che nella comunicazione non è solo importante cosa diciamo, ma anche come lo diciamo. Il nostro linguaggio del corpo, le espressioni facciali e il tono della voce trasmettono spesso più di mille parole. Quando c'è una discrepanza tra ciò che diciamo e ciò che il nostro corpo comunica, è quest'ultimo a prevalere, creando confusione e imbarazzo nell'interlocutore.

L'intelligenza emotiva è proprio la capacità di riconoscere, comprendere e gestire le proprie emozioni, nonché quelle degli altri. Una perso-

na emotivamente intelligente è in grado di:

1. Identificare le proprie emozioni: Riconoscere ciò che si prova in un determinato momento, anche se è difficile da ammettere.

2. Esprimere le proprie emozioni: Trovare le parole giuste per comunicare agli altri ciò che si sente, in modo chiaro e rispettoso.

Fielding Mellish, purtroppo, fallisce in entrambi gli aspetti. Non solo non riesce a riconoscere la propria ansia, ma cerca anche di nasconderla in modo goffo. Cosa possiamo imparare da questo? L'esempio di Woody Allen ci ricorda che tutti, anche le persone più brillanti e di successo, possono avere difficoltà a gestire le proprie emozioni. Tuttavia, possiamo imparare da questi errori e sviluppare la nostra intelligenza emotiva. Imparando a riconoscere e a esprimere le nostre emozioni in modo autentico, possiamo migliorare le nostre relazioni interpersonali e vivere una vita più soddisfacente.

*Vito Ostuni*

*Bibliografia:*

*D. Goleman, Intelligenza emotiva, BUR Saggi, Milano, 2020.*

*L. Di Iorio, Intelligenza emotiva al cinema, Guerini Next Srl, Milano, 2024.*

***Teatro***

# Golem_e fango è il mondo

Cronache dell'alluvione di Romagna fra teatro di figura e cinema

Giuseppe Barbanti

*Il teatro di figura e l'impegno civile.* Un accostamento non frequente per un genere, di fatto assente dalle stagioni di prosa in Italia dove a spettacoli di teatro di figura, a differenza degli altri paesi europei, si può tutt'al più assistere solo nei festival e nella programmazione del teatro per ragazzi. La commozione suscitata dalla alluvione di due anni fa in Romagna in una giovane marionettista e videoartista Maria Sole Brusa, originaria di Forlì, ha compiuto il miracolo: la sua partecipazione al Bando di Regia di Biennale College con la presentazione di un progetto multimediale, risultato vincitore della selezione, ha portato al debutto nel Festival Internazionale del teatro di Venezia di *Golem_e fango è il mondo*, uno spettacolo che parte dall'evocazione dell'archetipo per eccellenza delle creature d'argilla per costruire un allestimento in cui la tradizione del teatro di figura si misura con la tragedia vissuta da una comunità. La voce di un ragazzo fuori campo fa, partendo dalla propria diretta esperienza, giorno per giorno per "flash" una cronaca dell'alluvione: come pure immagini girate in quegli stessi giorni vengono proposte, nella parte finale dello spettacolo, per rievocare la gravità di quanto accaduto. Ma il "salto" dalla tradizione ai nuovi potenziali orizzonti del teatro di figura è dato dallo spiegamento di tecnologie per affrontare una vicenda che, purtroppo, è stata originata dalla semplice, ma micidiale miscela di terra e acqua combinata al dissesto idrogeologico ed al cambiamento climatico. Nella semioscurità la scenografia di un panorama collinare, punteggiato di luci, una sorta di grande plastico posizionato su un lato del palcoscenico accoglie il pubblico: sull'altro lato lo spazio deputato al prender corpo in scena del Golem, manipolato a vista da quattro animatori, e della sua storia ricca di colpi di scena. Da uno specchio su cui si pasticcia col fango nasce, complice una lacrima di vetro che se ne stacca, il nome del Golem "Emet" (che sta per vita) che gli verrà impresso sul vivo "suo fango". La storia di costruzione e autodistruzione si dipana fra la comparsa di un alter ego del Golem e la discesa dal graticcio di un nugolo di fili utilizzati per animare i Golem, fra i temporali che preannunciano l'alluvione e la causa della catastrofe nella finzione scenica, una disattenzione del nuovo Golem che lo porta a cancellare la scritta "Emet" sul più vecchio, da cui lo scatenarsi degli elementi che farà "tabula rasa" della scena con lo sgretolarsi del Golem che diventa un fiume di fango, lasciando sul palco solo oggetti ancora integri (una scarpa, una bambola, uno strumento) ma ricoperti di argilla. L'alluvione vera si prende il palcoscenico. Non ci sono parole se il non il sibillino "Emet", perché si tratta di una storia per immagini. Proprio per arricchirne il peso e l'attrattività Brusa ha voluto ricorrere all'utilizzo dell'immagine in movimento, utilizzando un fondale bianco su cui vengono proiettati particolari della vicenda sia ripresi da videocamere in diretta dagli stes-

Mariasole Brusa - Golem_e fango è mondo foto di Andrea Avezzù Courtesy La Biennale di Venezia

si animatori sia realizzati in precedenza. E, quindi, il tradizionale carattere di artigianato d'arte del teatro di figura, nell'occasione toccato dall'innovazione con l'inedita manipolazione della materia fango, si contamina con le tecniche del cinema d'animazione, potenziando ulteriormente la dimensione immaginativa e visuale dello spettacolo. Sul telo, ad esempio, si inizia con il teatro delle ombre per proporre, poi, proiezioni ingrandite e modificate digitalmente della marionetta Golem, che, mentre è manipolata e vista dal vivo, in videoproiezione sembra muoversi in autonomia grazie all'impiego nelle riprese di tutine e sfondo green che permettono di eliminare digitalmente il manipolatore. Non meno cura viene riservata al paesaggio sonoro dove assume un ruolo di primo piano la musica, non solo per evocare un vissuto emotivo ma anche per mutare e muovere l'azione con l'impiego di suoni naturali, dai tuoni dei temporali allo sciaquio insistito dato dallo scorrere delle acque. Lo spettacolo, prodotto dalla Biennnale di Venezia, sarà distribuito con il supporto tecnico del Teatro del Drago di Ravenna. La regia è di Maria Sole Brusa.

Mariasole Brusa - Golem_e fango è mondo foto di Andrea Avezzù Courtesy La Biennale di Venezia

*Giuseppe Barbanti*

*Fumetti e giochi*

# Eroi col grembiule

Nicola Santagostino

Negli ultimi anni all'interno della cultura pop, principalmente quella legata agli anime e ai manga, sta accadendo un fenomeno apparentemente bizzarro, cioè l'emergere con una certa frequenza di protagonisti maschili che non rispecchiano in nessun modo lo stereotipo classico ben più diffuso. Perchè anche se è vero che ormai il cavaliere che salva la principessa dal drago è un archetipo che non trova più spazio all'interno della narrativa più diffusa, è innegabile che da decadi i modelli di personaggi maschili all'interno della cultura pop sono fin troppo spesso due: il Tipo Tosto e il Bel Tenebroso. E se questa semplificazione della realtà è normale nella scrittura, perchè i personaggi sono e restano comunque funzioni all'interno della storia, questo non significa che la narrazione non influenzi in qualche modo anche la nostra percezione del quotidiano. Soprattutto in un periodo storico fluido e in costante evoluzione come il nostro, dove la normale dinamica esistente tra narrazione e potere è ormai fuori controllo per merito dei social network, la narrazione è diventata l'unica cosa che alle persone pare concreta, in una grottesca forma di mitologia dove ci si aggrappa a qualsiasi storiella ci offra una parvenza di stabilità. E così assistiamo a sedicenti influencer e intellettuali che ci parlano di uomini Alpha e di come dovrebbero funzionare aggrappandosi a teorie etologiche sconfessate dai loro stessi creatori, per poi arrivare a doversi inventare nuove categorie come l'uomo Sigma nel disperato tentativo di allargare il loro pubblico. Tutti archetipi che vengono collegati a figure della fiction, ovviamente, per rendere più familiare e comprensibile a chi finisce dentro questi discorsi il tema di cui si parla. E così troviamo persone che si reputano uomini Alpha e guardano a Tipi Tosti da film come i personaggi di Sylvester Stallone o Tyler Durden di Fight Club (personaggio che ricordiamo era nato come critica alla mascolinità tossica come risposta al materialismo della nostra società) e altri che si marchiano come Sigma e prendono ispirazione da figure come John Wick, il sicario protagonista dell'omonima serie di film. Insomma, quello a cui assistiamo al giorno d'oggi e che ci viene venduto sui social come "filosofia di vita" non è in nessun modo diverso dal materialismo, anche perchè delega la propria personalità e crescita come individuo sempre e comunque a fattori esterni e superficiali, ma riveste tutto di una patina di profonda filosofia trasmissibile in video da pochi minuti. O per dirla in maniera più semplice: se la personalità di un individuo deve essere definita da una motocicletta e da degli occhiali da sole, cosa che un tempo erano semplici simboli di appartenenza a una comunità, e questa cosa suona normale evidentemente ci sono problemi sistemici di cui si dovrebbe discutere. Ma anche un dibattitto su questo argomento è impossibile, sempre per via della natura dei social stessi dove qualsiasi critica viene messa a tacere da orde di individui con la bava alla bocca che aggrediscono le voci critiche perchè troppo terrorizzati dall'idea di essere stati presi in giro e di perdere quegli ultimi scampoli di personalità comprati a buon mercato pagandoli in illusioni. E così il concetto di mascolinità è diventato l'ennesimo prodotto da social, dove si viene tartassati da video clickbait e dai sedicenti guru e divi del momento, che vengono a raccontare a masse di persone adoranti e disperate quanto sia importante criticare il sistema che ha così deteriorato tutto, prendendosela con le minoranze e criticando il modello economico moderno che ha negato agli uomini la loro "natura". Il fatto che poi la soluzione al problema sia pagare questi sedicenti guru, fare soldi per comprarsi una Lamborghini o finire a fare i droni in fabbrica "perchè un vero uomo fa lavori manuali" poco importa. Se un tizio con gli occhiali da sole e un cappello da cowboy ci racconta dalla sua piscina quanto lui sia migliore di noi dovrà per forza avere ragione, no? Chi se ne importa se poi la piscina non è sua o se la sua fonte di reddito sono semplicemente i fan che lo idolatrano, al giorno d'oggi non si ha il tempo di farsi domande, basta semplicemente qualcuno ci dia delle risposte.

Evitiamo di approfondire quanto questo tema risulti ancora più problematico e sgretolante all'interno delle aree politiche di sinistra, dove si dovrebbe quasi dare per scontato capire in poco tempo che la mentalità antifascista implicherebbe non seguire nessun tipo di uomo forte in maniera acritica, ma al giorno d'oggi i social hanno purtroppo messo in crisi tutto.

In tutto questo però la cultura pop, che è sempre un ottimo mezzo per conoscere al meglio l'inconscio collettivo, sta lentamente mostrandoci che in realtà si sente il bisogno di risposte diverse e che, esattamente come il femminismo ha messo in discussione il modello di donna tradizionale, il modello di uomo tradizionale va ridiscusso e adattato ai tempi moderni, evitando le distorsioni di movimenti che sono solo un conservatorismo di stampo

*segue a pag. successiva*

Tatsu, il dragone immortale e la sua passione per i mestieri di casa

*segue da pag. precedente*

capitalistico. Infatti l'immaginario dell'uomo moderno è tutto fuorchè epico o passionale, ma è semplicemente lo schiavo della propaganda industrialista e degli stati nazione che lo vedono utile solo come carne da trincea o drone da fabbrica, che sia di viti o like poco importa, negando qualsiasi dignità e forma di personalità ma nascondendo tutto questo sotto una versione distorta dell'epica e dello spirito di sacrificio e servizio. E la cultura pop, come al solito, ci mostra invece che esistono altri bisogni, che esistono altri modelli possibili, che la vita non si riduce solo a un mero calcolo numerico che definisce il valore di un individuo a un numero e una posizione su una scala gerarchica decisa dalla maggioranza. Infatti stiamo assistendo a un numero sempre maggiore di storie dove gli eroi non sono guerrieri e paladini dalle armature dorate e dove chi un tempo seguiva carriere criminali si ritira per dedicarsi ad altro. E così oggi abbiamo serie come *La via del grembiule - Lo yakuza casalingo* un manga scritto e disegnato da Kōsuke Ōno dove Tatsu, il protagonista è un ex capo della yakuza soprannominato Drago immortale, che ha deciso di abbandonare le sue attività criminali per sposare la donna di cui si è innamorato. E dato che ha deciso di dedicarsi a una vita di legalità e nel supporto della carriera della moglie ricopre il ruolo di "marito casalingo". E sempre dentro la stessa struttura narrativa troviamo *Sakamoto Days* scritto e disegnato da Yuto Suzuki, e anche qui il protagonista, Taro Sakamoto è un leggendario sicario dalla forza smisurata e senza eguali, membro di spicco dell'Ordine, il gruppo più potente e spietato dell'Associazione degli Assassini, che dopo essersi innamorato decide di abbandonare il lavoro da sicario per sposarsi e metter su famiglia, aprendo un mini-market e mettendo su peso. Ovviamente la sua tranquilla vita familiare è turbata ancora dal suo oscuro passato, infatti un'importante taglia pende sulla sua testa e Sakamoto è costretto Fa dover ricorrere nuovamente alle sue abilità per proteggere la propria vita e quella della sua famiglia.

E se già con questi due esempi assistiamo a una decostruzione del classico antieroe, possiamo anche trovare nel mondo dell'eroismo più classico la necessità di nuove figure maschili per i protagonisti. Un ottimo esempio di questo è *I Left My A-Rank Party to Help My Former Students Reach the Dungeon Depths!* una serie di light novel giapponesi ambientata in un mondo fantasy scritta da Kōsuke Unagi e illustrata da Super Zombie dove Yuke Feldio, un Rosso Mago, decide di lasciare i Thunder Pike, il suo gruppo di avventurieri di 5 anni perchè stanco dei continui svilimenti e maltrattamenti subiti a causa delle manie di protagonismo degli altri che non danno nessun valore alle sue abilità di supporto. Feldio viene però quasi subito reclutato da una nuova squadra composta da tre suoi ex studenti, formando così una nuova squadra chiamata Clover.

Taro-Sakamoto_-l_invincibile-sicario

Nonostante i membri di Clover siano di basso rango e inesperti, grazie alle abilità e ai consigli del loro vecchio mentore iniziano a portare a termine con successo missioni sempre più difficili, e poiché le squadre sono incoraggiate a trasmettere in diretta le loro missioni, il continuo successo e l'indubbio lavoro di squadra di Clover fanno loro ottenere una sempre maggiore popolarità. In tutto questo i Thunder Pike iniziano a scoprire che senza Yuke non sono così forti come pensavano e che il loro status di avventurieri di alto livello inizia a essere messo in discussione a causa dei loro continui fallimenti. E ovviamente quelli che il mondo considerava eroi inizieranno a cercare di riprendere il loro vecchio membro usando ogni mezzo, fino ad arrivare a mettere a rischio la vita dei membri di Clover per usarli come arma di ricatto.

Insomma, sembra quasi che al giorno d'oggi si inizi a sentire il bisogno di altro, di eroi che non lo siano soltanto davanti ai riflettori e per le masse di estranei che non sanno davvero cosa succede dietro le quinte, e che, in fondo in fondo, si possano proporre modelli di mascolinità che non si basino necessariamente sul successo che nasce dalla prevaricazione degli altri o dalla convalida delle masse. E così il mondo degli anime e dei manga si riempie di cuochi combattenti, guaritori che sono più forti degli eroi stessi ma che restano nelle ombre perchè il loro vero dovere è proteggere, maghi che trovano la loro soddisfazione nell'essere quelli che permettono agli altri di vincere e protagonisti dall'oscuro passato che rinunciano a tutto per amore e decidono di diventare mariti casalinghi perchè, forse, in fondo in fondo sappiamo tutti che alla fine la cosa che più conta non è arrivare primi scavalcando chiunque. Perchè in un mondo dove ormai sembra quasi che si debba essere preda e predatore, dovremmo ricordarci che essere responsabili, gentili e rispettosi non implica automaticamente non saper affrontare sfide o vivere incredibili avventure, ma che la cosa davvero importante quando si decide di non essere quel tipo di eroe che lo diventa solo alla sua morte, è imparare a prendersi cura sia di se stessi che degli altri, o per citare al meglio Yuke Feldio: "Divertiamoci, ma con prudenza".

*Nicola Santagostino*

Yuke Feldio e il resto del suo party

# L'audiodescrizione di Nottefonda: per aspera ad astra

*Era circa l'ora sesta, e si fecero tenebre su tutto il paese fino all'ora nona; il sole si oscurò e la cortina del tempio si squarciò nel mezzo. E Gesù, gridando a gran voce, disse: «Padre, nelle tue mani rimetto lo spirito mio». Detto questo, spirò.*
*Vangelo secondo Luca 23:44-47*

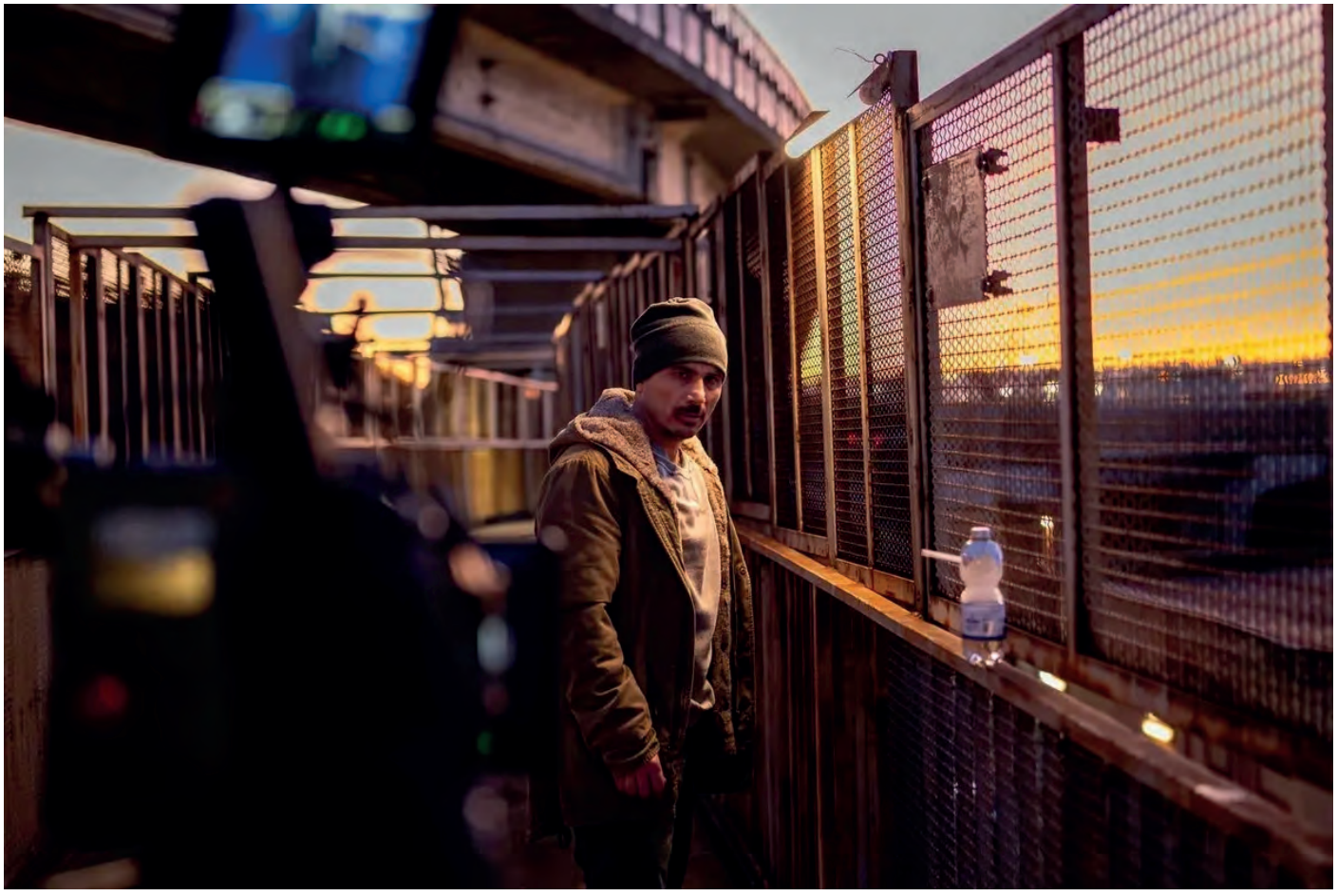
Laura Giordani

L'8 maggio, nelle sale italiane, è arrivato il film che segna il debutto alla regia di Giuseppe Miale di Mauro: *Nottefonda*, presentato alla Festa del Cinema di Roma 2024 nella sezione *Freestyle*. Prodotta da Mad Entertainment e distribuita dall'Istituto Luce Cinecittà, l'opera ci trascina nella buia periferia di Napoli Est, dove si consuma il dramma di una famiglia spezzata da un dolore inenarrabile. In questo articolo, vi racconterò la pellicola dal 'dietro le quinte' del mio lavoro come audiodescrittrice.

Il protagonista è interpretato da Francesco Di Leva: fresco del David di Donatello come miglior attore non protagonista, nel film è Ciro, un uomo a cui la vita ha smesso di sorridere. La sua è un'esistenza sospesa: ogni speranza per il futuro si è interrotta con la morte della moglie Flavia, scomparsa a seguito di un terribile incidente per mano di un pirata della strada. Ciro ripercorre ogni notte le vie della periferia partenopea in cerca dell'assassino di Flavia. Lo accompagna Luigi, il figlio tredicenne. I due, curiosamente, sono padre e figlio anche nella vita reale: Francesco e Mario Di Leva. Oltre a loro, il cast vanta altri attori di spicco della scena napoletana contemporanea, come Dora Romano (nei panni della madre di Ciro) e Adriano Pantaleo (che interpreta Carmine, amico del protagonista).

Sono venuta a contatto con *Nottefonda* nella fase di post-produzione. Più precisamente, ne ho curato l'audiodescrizione (d'ora in avanti abbreviata con la sigla AD). L'AD è un ausilio che rende fruibili i contenuti audiovisivi – in questo caso, un lungometraggio cinematografico – fornendo una traccia audio che chiarisca ai disabili visivi (ciechi e ipovedenti) tutto quel che succede sullo schermo e che non può essere evinto dal solo ascolto della traccia audio originale. Per riportare queste informazioni, noi audiodescrittori e audiodescrittrici approfittiamo delle pause di dialogo, evitando di accavallarci a rumori e suoni importanti. È un'operazione certosina: chi la compie deve innanzitutto dotarsi di attenzione (per cogliere ogni minimo dettaglio), nozioni di linguaggio filmico (per non fraintendere le intenzioni del regista), tanta discrezione (per intervenire solo quando necessario, rispettando i fruitori) e mille altre linee guida

*segue a pag. successiva*



*segue da pag. precedente*

che assicurano la professionalità e la qualità che i destinatari di questo ausilio meritano.

Noi audiodescrittori e audiodescrittrici, grazie alla nostra 'deformazione professionale', possiamo guardare una determinata pellicola da un punto di vista privilegiato. Ci è richiesto di osservare le scene più volte finché non ne cogliamo il senso più profondo. Spesso, seguire un film con l'audiodescrizione aiuta ad afferrare dettagli inediti, con una prospettiva che offre una nuova interpretazione – che, in ogni caso, deve sempre essere lasciata al fruitore. Analizzando qualche passaggio del testo descrittivo dell'opera, faremo un breve viaggio tra i temi trattati e l'atmosfera che permea la storia.

Andrea Pantaleo e Francesco Di Leva

Sin dall'inizio, il regista insiste su un'azione di dipendenza quasi compulsiva del protagonista: l'assunzione di crack. Ciro lo fuma aspirando da una pipetta rudimentale. Una delle sfide dell'AD è proprio quella di nominare (ed eventualmente spiegare) oggetti la cui visione normalmente ci basta e avanza per recepire i messaggi essenziali. Ma nel caso di un ausilio per accessibilità visiva, le cose cambiano. Ci vuole tanta ricerca, e soprattutto il materiale giusto in cui cercare, per non cadere in errore e banalizzare l'opera audiovisiva – che è arte. La sceneggiatura, in questo come in altri casi, mi è stata estremamente utile, fornendomi i lemmi precisi per descrivere un'azione così specifica:

"Fuma una rudimentale pipetta per crack. / È composta da una bottiglietta di plastica. L'imboccatura è ricoperta da un foglio di carta stagnola. Con l'accendino, lo brucia: la bottiglietta si riempie di un denso fumo bianco. / Lo aspira da una cannuccia che sporge da un foro della pipetta".

Rudimentale pipetta per crack

Una delle caratteristiche più evidenti e affascinanti del lungometraggio è il ruolo del cielo e, in particolare, l'insistenza della notte. Il titolo ovviamente fa presagire questa scelta. La maggior parte delle volte, la luce è solo artificiale ed è chiamata a combattere contro un buio che regna sovrano:

"È notte. La fiammella di un accendino illumina il volto di un uomo baffuto, quarantenne, dalle sopracciglia folte".

"Nella sua mente, l'immagine di una donna bionda al volante, di notte. / Sul suo volto, una luce bianca le proietta l'ombra della pioggia sul parabrezza".

"Ciro è solo. Nel buio della notte, una luce fioca gli illumina il volto solcato dal dolore. Sotto il cappello di lana e le sopracciglia folte, spiccano i suoi occhi lucidi e scavati".

Questi sono solo alcuni dei passaggi. Il buio sembra quasi la condizione 'normale' di questa pellicola, e si fa spesso ambasciatore di sofferenze e mestizia. Ma non è sempre notte:

"La notte lascia il posto al chiarore prima dell'alba. / Le onde del mare si infrangono sugli scogli. In lontananza, le sagome dei rilievi montuosi. […] / A casa, padre e figlio sono distesi sul letto ancora vestiti nella cameretta di Luigi. Alle pareti, la carta da parati di un cielo stellato e il disegno di un jet. / Si alza. Luigi chiude gli occhi".

In questo caso, la presenza della luce, in un forte gioco di contrasti, preannuncia una scena spensierata – una delle poche. Dal cuore criminale della periferia napoletana arriviamo infatti alla spensieratezza della cameretta di Luigi, che racconta dei sogni, dell'innocenza e delle passioni di un preadolescente al quale finiamo per affezionarci. Dopo questa clip di audiodescrizione, segue uno scambio in cui assistiamo alla tenerezza che scaturisce dall'amore filiale di Ciro per Luigi.

Ma ecco che il regista, con un sapiente uso delle immagini, ci riporta ai tormenti del protagonista facendo un uso quasi shakespeariano del tempo atmosferico (e cioè rispecchiando, nello stato tormentato del cielo, quello del protagonista):

"Poco dopo, Ciro è sul terrazzo condominiale. Contempla il Vesuvio: il cratere è coperto da un fitto strato di nuvole grigie che opprimono il cielo. / Tiene in mano la pipetta di crack rudimentale: si porta la cannuccia alla bocca. / Aspira il denso fumo bianco dalla bottiglietta. La carta stagnola è fissata all'imboccatura con un elastico. / Assorto, sbuffa nuvole di fumo bianco. / Ricorda: affacciato al terrazzo, guarda giù in strada: da un carro funebre, degli uomini vestiti di nero scaricano una bara. / La portano all'interno del condominio. / Ciro sale sul cornicione del terrazzo. / Guarda giù, immerso nei suoi pensieri".

In questo passaggio, Ciro – di nuovo senza suo figlio – torna a fumare il crack. La dipendenza erode l'uomo e le nuvole offuscano il cielo sopra di lui. La scena ci mostra che sta davvero prendendo in considerazione l'idea del suicidio, desiderio che arriva a farsi sempre più forte verso la conclusione del film:

"È notte. Al porto, splendono le luci di numerosi pescherecci attraccati. / In auto, al volante, Ciro guarda fisso la strada: ha gli occhi gonfi di lacrime. / Percorre un tratto buio. / I rami spogli degli alberi ai lati della strada filtrano la luce fioca del centro cittadino. / Poco dopo, spalanca lento la bocca. Vi mette la canna di una pistola. Serra le labbra. / Le luci della città risaltano i solchi del suo viso sofferente. Continua a guidare immobile con la pistola in bocca. / Accosta l'auto in uno spiazzo sterrato. / Scende e si mette davanti alla luce dei fari. / Sopra di lui, un cielo gonfio di nuvole. Gli edifici della periferia svettano ombrosi. Davanti a lui, un muretto pieno di graffiti".

Avanzando nella narrazione, seguiamo Ciro nel suo percorso costellato di asperità e tormenti, fino a toccare il fondo. Ma proprio dagli abissi più tenebrosi, il protagonista saprà, a suo modo, tornare a "riveder le stelle": *per aspera ad astra*. Il film, proprio passando attraverso tutta questa negatività e suggellandola con un vero e proprio colpo di scena finale, vuole darci un messaggio di speranza che reputo forte, chiaro e vitale: persino il buio della 'notte più fonda' può essere sconfitto. L'amore, con la sua luce, può squarciare quel velo nerissimo. Allo stesso modo, mi auguro che anche nel cinema si possa illuminare a suon di audiodescrizioni l'esperienza dei disabili visivi, squarciando il buio dell'esclusione.

*Laura Giordani*

# Roma città aperta

Ricorre quest'anno l'ottantesimo anniversario dell'opera di Roberto Rossellini, capolavoro del Neorealismo italiano, realizzato nel 1945

*«La storia del cinema si divide in due ere:*
*una prima e una dopo Roma città aperta»*
*Otto Preminger*

Nino Genovese

Non tutti sanno cosa significhi il termine città aperta: in effetti, si definisce così una città che, in zona di guerra, per accordo esplicito o tacito tra le parti belligeranti, rinuncia alla difesa armata e ai combattimenti contro le forze nemiche allo scopo di tutelare la popolazione ed evitare la distruzione. Una volta dichiarata aperta , le forze nemiche secondo le leggi internazionali – sono tenute ad occupare la città senza uso della forza.

Il film *Roma città aperta*, realizzato da Roberto Rossellini nel 1945, su soggetto e sceneggiatura dello stesso Rossellini, di Sergio Amidei, Alberto Consiglio, Ferruccio Disnan e Celeste Negarville, cui poi si aggiunse anche Federico Fellini (che si incontrarono più volte presso il ristorante "Nino", in via Rasella, a pochi passi dall'attentato gappista del 23 marzo 1944, in mezzo a molte divergenze e diversità di opinioni), prodotto da Ferruccio De Martino per "Excelsa Film", è stato girato con pellicole comprate a pezzetti, anche di seconda mano; inoltre, essendo gli studi di posa di Cinecittà occupati dagli sfollati, è quasi tutto girato *en plein air*, nella città liberata solo da pochi mesi e dichiarata aperta dal Generale Badoglio il 14 agosto 1944.

Considerato il capolavoro di Rossellini e una delle migliori e più influenti pellicole cinematografiche di tutti i tempi, nonché una delle opere più celebri e rappresentative del Neorealismo italiano, è il primo a rievocare l'occupazione tedesca di Roma ed è anche il primo della sua "trilogia della guerra anti-fascista", cui seguiranno *Paisà* (1946) e *Germania anno zero* (1948); esso è stato definito una visione reale dell'occupazione tedesca di Roma e della

Resistenza, entrando nell'immaginario collettivo della gente come se si trattasse quasi di un documentario, come se fossero scene riprese tutte dal vero nel momento stesso in cui si verificavano; iconica e indimenticabile la scena di Anna Magnani, che insegue correndo a piedi la camionetta con cui i Tedeschi stanno portando via il marito e cade a terra, falciata da una scarica di mitragliatrice. La Magnani interpreta Pina, che rappresenta, in realtà, Teresa Gullace, una donna calabrese uccisa con una dinamica simile in Viale Delle Milizie, quartiere Prati; il protagonista maschile, invece, è Aldo Fabrizi, nel ruolo di don Pietro, un prete vicino alla lotta partigiana, che unisce nella sua figura due preti realmente esistiti: don Giuseppe Morosini e don Pietro Pappagallo, entrambi uccisi dai nazisti per la loro adesione alla lotta partigiana.

Infatti, la prima idea del film nasce dallo scrittore e giornalista Alberto Consiglio, che aveva scritto un libro dal titolo *La Disfatta di Satana*, ispirato alla figura proprio dei due preti sopra citati.

Il film ha partecipato, in Concorso, al Festival di Cannes del 1946, dove ha vinto il "Grand Prix" come "Miglior film"; è stato candidato al Premio Oscar per la Migliore Sceneggiatura Originale"; ha vinto due "Nastri d'argento per la Migliore regia e la Migliore attrice non protagonista (Anna Magnani) ed è stato inserito nella lista dei 100 film italiani da salvare: 1942-1978", oltre ad essere stato esportato in moltissimi Paesi del mondo, con grande successo.

Da ricordare il simpatico aneddoto di Ingrid Bergman, allora già affermata attrice di Hollywood, che dopo aver visto *Roma città aperta* e *Paisà* – scrive a Roberto Rossellini questa famosa letterina: «Caro Signor Rossellini, ho visto i suoi film *Roma città aperta* e *Paisà* e li ho apprezzati moltissimo. Se ha bisogno di un'attrice svedese che parla inglese molto bene, che non ha dimenticato il suo tedesco, non si fa quasi capire in francese e in italiano sa dire solo "Ti amo", sono pronta a venire in Italia per lavorare con Lei».

Era il 1948. Nel momento in cui riceve la lettera, Rossellini viveva una relazione turbolenta e tormentata con Anna Magnani; ma, subito dopo questa lettera, raggiunge l'attrice, già famosa diva di Hollywood, a Parigi (dove l'attrice stava girando *Il Peccato di Lady Considine* di Alfred

*segue a pag. successiva*

*segue da pag. precedente*

Hitchcock) e a Londra, ma anche a Los Angeles e a New York, dove il regista era andato a ritirare il "National Board of Review Award" per il "Miglior Film" per *Paisà*; la Bergman invitò Rossellini a cena a casa propria, in una sorta di festa dov'era presente il *gotha* di Hollywood e – a quanto pare – riuscito a rimanere da solo con lei in cucina, ebbe un rapporto sessuale, nel quale, presumibilmente, venne concepito Ingmar, il primo figlio della coppia...

C'era, però, il problema costituito dalla presenza della focosa Anna Magnani; quando in un ristorante, in cui stavano cenando, un cameriere, in maniera furtiva, consegnò un telegramma della Bergman a Rossellini, che fece finta di guardarlo distrattamente, la Magnani, avendo intuito ciò di cui si trattava, dopo aver mescolato sapientemente una scodella di spaghetti, gliela riversò sulla testa.

È l'inizio della rottura fra i due.

Infatti, Rossellini aveva in programma di girare il film *Stromboli*, la cui protagonista avrebbe dovuto essere proprio la Magnani, a cui Rossellini, dopo la rottura, preferì naturalmente Ingrid Bergman; per questo motivo, i produttori del film, che, invece, avevano siglato una "scrittura" proprio con Anna Magnani, piantarono Rossellini e ne affidarono la regia al tedesco William Dieterle, cambiando il titolo da *Stromboli* a *Vulcano* e girandolo nell'altra isola eoliana; così, da una parte, a Vulcano, vi fu William Dieterle con la Magnani e, dall'altra, a Stromboli, Roberto Rossellini con la Bergman!...

Ne nacque uno "scandalo" notevole per quei tempi, passato alla storia come "guerra dei vulcani", in cui i due *set* cinematografici – nell'estate del 1949 – diventarono meta costante di giornalisti, "paparazzi" alla ricerca di "scatti" fotografici particolari, di curiosi, di personaggi arrivati perfino dagli Stati Uniti (tra cui anche il famoso attore Errol Flynn), per non parlare di vere e proprie "crociere" organizzate allo scopo di far visitare le due isole, in cui si stavano svolgendo queste concomitanti riprese; ma fu anche un modo per far conoscere le bellezze delle isole Eolie, che, fino a quel momento, erano state solo luogo di deportazione per gli oppositori del fascismo.

Ma – per tornare a *Roma città aperta* – ricordiamo che il film è stato proiettato il 4 giugno di quest'anno a Roma, nella cornice di Piazza San Cosimato, nell'ambito della manifestazione "Cinema in piazza", cui hanno fatto seguito anche *Paisà*, *Germania anno zero* e *Stromboli*.

Diversi anni prima, il 15 gennaio 1995, in Via degli Avignonesi, a Roma, era stata posta una targa per ricordare questo film, il primo le cui riprese si svolgono prevalentemente in esterni, e precisamente – oltre che in questa strada e nei suoi dintorni – nel Quartiere Ostiense e in Via Raimondo Montecuccoli, nel Quartiere Pigneto (dove – come già accennato – si svolge la famosa scena di Anna Magnanani, falcidiata da una scarica di mitragliatrice mentre insegue la camionetta dei tedeschi che si stanno portando via il marito Francesco), diventata, grazie a Rossellini, tappa obbligata per i cinefili che visitano Roma.

Su *Roma città aperta* e sulle difficoltà incontrate dal regista e dalla *troupe* prima e durante le riprese, nel 1996 è stato girato il film *Celluloide* di Carlo Lizzani, in cui Massimo Ghini interpreta il ruolo di Rossellini; inoltre, nel 2004, è uscito anche un documentario diretto da Laura Muscardin, dal titolo *Figli di Roma Città Aperta*.

Ricordiamo anche che, nel 1988, le Poste italiane hanno emesso, nella serie di quattro valori dedicata al "Cinema italiano neorealista", un francobollo da lire 2400 proprio per il film *Roma città aperta* e che, inoltre, nel 1995, hanno emesso, nella serie di nove valori dedicata agli "Avvenimenti storici della II guerra mondiale - 3ª emissione", un francobollo da lire 750 sulla vicenda di Teresa Gullace, e nel 1997 un francobollo da lire 800 dedicato alla figura di don Giuseppe Morosini.

Chiudiamo con qualche valutazione critica, che dà l'idea – se ce ne fosse ancora bisogno – dell'importanza (anche storica) del film.

Il grande studioso di cinema di origine siciliana Umberto Barbaro, nello stesso 1945, ne parla così: «È un film che rievoca il tragico periodo dell'occupazione tedesca di Roma e ne dà un quadro e un giudizio così giusto da suscitare immediatamente in tutto il pubblico il più vivo consenso e, per il ricordo della recente tragedia, anche commozione profonda. Lo squallore delle vie cittadine nelle notti di coprifuoco e gli arresti, le torture, i delitti [...], tutto è qui ricordato con oggettività priva di retorica e con implicita valutazione politica così assennata ed equa che il film merita indubbiamente il plauso di tutti gli onesti»; Gian Piero Brunetta scrive che «*Roma città aperta* è il primo film a riprendere il cammino in direzione di un orizzonte nuovamente umanizzato, a immaginare la riconquista di un'armonia entro uno spazio distrutto e sconvolto»; e Fernaldo Di Giammatteo sottolinea come esso rappresenti «la grande sorpresa italiana del dopoguerra, l'inaugurazione (o, meglio, la consacrazione) del neorealismo» dal momento che la sua forza «risiede nella trasgressione di ogni regola, di ogni consuetudine, di ogni luogo comune culturale».

*Nino Genovese*

*Teatro*

# Le cinque rose di Jennifer

di Annibale Ruccello, con Geppy Gleijeses, Lorenzo Gleijeses. Teatro della Pergola, Firenze

Andrea Verga

"Se perdo te, cosa farò? Io non so più restare sola. Ti cercherò e piangerò, come un bambino che ha paura" cantava Patty Pravo nel 1970. È questa la canzone preferita di Jennifer, protagonista di questa importante opera di Annibale Ruccello, Jennifer, travestito napoletano, fragilissimo, "come un cristallo di Murano", dice il regista e attore che lo interpreta, Geppy Gleijeses. L'attore e regista napoletano tante volte nel corso della sua lunga carriera (è stato allievo di Edoardo De Filippo) è tornato a questo testo, è tornato a Ruccello, suo conterraneo e coetaneo ma tragicamente scomparso ormai quasi 40 anni fa. Questa volta ha deciso di farlo in compagnia di suo figlio Lorenzo. Racconta, intervistato da Angela Consagra per il programma di sala: "Mio figlio ed io abbiamo, dal punto di visto recitativo, due caratteri diversi: lui è lunare, mentre io forse più solare. In passato avevo interpretato lo spettacolo con un indimenticato straordinario attore come era Gennaro Cannavacciuolo, che aveva dato una connotazione diversa a questo carattere: una signora molto divertente.". Invece questa Anna, vicina di casa di Jennifer, anche lei travestito, interpretata dal figlio, è folle e inquietante, ossessionata dal suo gatto, ha un tono di voce cortese ma che raggela il sangue, tutt'altro che divertente, sembra un serial killer.

Ruccello ci trasporta in una Scampia di recente costruzione in cui le linee telefoniche fanno i capricci, espediente drammaturgico che ci permette di vedere Jennifer parlare con tante persone e di mostrarne la sua sterminata solitudine mentre aspetta disperatamente la telefonata di Franco, ingegnere genovese di cui si è invaghita, telefonata che ovviamente non arriverà mai.

"Jennifer: Pronto?... (Seccato)... Ah! Siete un'altra volta voi? ... (Piccato) Sì! Sono ancora io!... (Laconico) Eh, non lo so come si spiega, capita spesso... (Magnanimamente esplicativo) ... No, quello siccome il quartiere è tutto nuovo e ce l'hanno consegnato da poco, le reti telefoniche forse hanno bisogno... Come si dice? .. Eh! Di un poco di rodaggio, ecco qua!"

Ecco lo stile Ruccello che è tanto nel testo quanto nelle didascalie, con quegli aggettivi che permettono all'attore di apprezzare la profondità psicologica e la tragica ironia dei personaggi del drammaturgo campano che al mondo dei travestiti ha dedicato vari scritti. Mondo che con straordinaria umanità il regista mostra di amare e di rispettare, di capire, di conoscere, per sue esperienze personali e professionali.

Il "nuovo quartiere dei travestiti", Scampia, appunto, è nella drammaturgia di Ruccello teatro di una serie di misteriosi omicidi di travestiti.

Jennifer, mentre fa le infinite faccende di casa, si veste e si sveste, spruzza uno spray sui mobili, poi lo usa come profumo, come murata in questo monolocale perché se si assentasse potrebbe perdere la famosa telefonata, tra una canzone di Patty Pravo, una di Mina e un'altra di Ornella Vanoni, sente anche il radiogiornale, che dà sempre la stessa tragica notizia: "Si infittisce il mistero inerente agli omicidi nel nuovo quartiere dei travestiti. Stamani alle nove è stato scoperto un nuovo cadavere in un monolocale al terzo piano del numero sette di via del cespuglio. Con il ritrovamento di stamattina gli omicidi salgono a cinque nel giro di una settimana. Presso gli inquirenti prende sempre più piede l'ipotesi di un maniaco. Anche in questo caso, infatti, la dinamica del delitto appare la stessa: la casa è stata trovata devastata, con i mobili accatastati presso la porta d'ingresso e la finestra chiusa dall'interno. Al centro della camera giaceva il cadavere, il cui corpo presentava in più punti ferite, provocate da percosse. Gli abiti a brandelli, le solite cinque rose rosse sul corpo".

Ma mentre potremmo aspettarci che preoccupata fermi tutto e ascolti la notizia la sua reazione è sempre la stessa, e non cambierà con le notizie di ulteriori omicidi di travestiti: "Jennifer, annoiato, si sintonizza su di un altro canale".

Annoiato. Bravissimo il regista/attore a rendere questa irrequietezza data dall'ossessione "amorosa", questa alienazione di Jennifer, che è la nostra alienazione, ognuno nella sua casetta, nuova di zecca, certamente più confortevole dei bassi in cui viveva prima ma che ci separa gli uni dagli altri.

Dice infatti un altro travestito, cercando di lenire la sua solitudine cosmica telefonando alla radio: "No, la televisione non la riesco a sopportare!... Mi sembra come una specie di simbolo, no, di questa mia atroce solitudine... Di questo deserto che è ormai la nostra esistenza... Perché capisci, Gloria, questa nostra vita ormai si è ridotta come ad un deserto in cui noi viaggiamo... Come degli ospiti... Io non so insomma come spiegarti, Gloria, ma io mi sento come nella plastica, mi sento divisa dagli altri da un muro di cellophane".

Ecco quindi che Jennifer non sembra interessata agli omicidi perché lei non si pensa e si rappresenta come un travestito ma come una donna, una donna (piccolo) borghese e così Anna, anzi Anna accentua ancora di più, anche nei vestiti, più eleganti e castigati, questo bisogno d'integrazione. Parlano dei loro figli, degli ex mariti, "uno sta col padre", "l'altra l'ho mandata in un collegio a Roma, un bel collegio". Jennifer dice di non credere neanche a questa storia degli omicidi: "Secondo me è tutta una scusa per diffamare il quartiere".

Si dice che Pasolini non abbia avuto eredi in letteratura ma forse Annibale Ruccello potrebbe essere considerato il più pasoliniano degli autori italiani, pur con le differenze di carattere, più scanzonato Ruccello, più tormentato Pasolini. Abbiamo visto nello scorso articolo, parlando di "Ferdinando", echi di "Teorema" mentre qui è tutta la riflessione di Pasolini sulla mutazione antropologica e sulla critica della modernità che potrebbe aver ispirato Ruccello. Si parlava, nello scorso articolo, di Ruccello come antropologo che cerca di salvare la grande tradizione culturale popolare napoletana e campana minacciata dalla modernità, da questa neo-lingua che può essere l'italiano.

Ci vuole un regista e un interprete sensibile e colto come Gleijeses, per cogliere la polifonia semantica dell'opera di Ruccello, psicologica, politica, antropologica. Per capire che la solitudine di Jennifer è un po' quella di tutti noi "moderni".

Probabilmente anche Ruccello, come Pasolini, avrebbe potuto dire: "Io sono una forza del Passato. /Solo nella tradizione è il mio amore".

*Andrea Verga*

*Festival*

# Babel Film Festival 9: Voci Minoritarie sullo Schermo

Dalla capitale della Sardegna, a Cagliari (8-13 giugno 2025), si è svolto il festival che dà voce alle culture e alle lingue meno conosciute attraverso il grande schermo


Antonello Zanda

La 9. edizione del Babel Film Festival si è svolta a Cagliari tra l'8 e il 13 giugno di questo 2025, hanno imperversato da guerre, massacri, diritti calpestati e "umanità violate" (per citare il titolo dello splendido saggio della filosofa Roberta De Monticelli dedicato al genocidio a Gaza). Le lingue minoritarie (tali solo secondo una relazione quantitativa e non qualitativa) sono tra le grandi vittime della nostra contemporaneità: i dati Unesco parlano di lingue che muoiono nella misura di una ogni 15 giorni. Gli Stati nazionali fanno poco, per lo più non vengono incontro o ignorano del tutto le popolazioni che nei loro territori parlano lingue e dialetti locali praticati da secoli. E oggi arretrano davanti alle spinte di una postmodernità che incoraggia emigrazioni interne o internazionali, spopolamento delle campagne, inurbamento e assimilazione culturale e linguistica a favore di una poltiglia omogeneizzata e manipolabile in termini di consenso.

Il cinema testimonia movimenti resistenziali, sguardi che al di là della pura ricognizione si impongono come dichiarazioni politiche, denunce e allarmi. Perché il cinema è un punto di osservazione specializzato sulle dinamiche culturali che interessano la vita delle comunità e delle persone. Il Babel Film Festival ha sempre promosso questo impegno politico-culturale rilanciando il richiamo all'attenzione, offrendo squarci di realtà sulla condizione delle lingue nel mondo, sulle difficoltà particolari di ognuna di queste, diverse per contesti politici e storici. Una radiografia dei 61 film selezionati per questa edizione (19 lungometraggi, 9 documentari e 33 cortometraggi) mette in evidenza i conflitti che giocano un ruolo determinante nella sopravvivenza di molte delle 38 lingue rappresentate nel Festival. E anche i premi assegnati dalle 12 differenti giurie sottolinea questo aspetto. Così non è un caso che il vincitore del premio Maestrale per il miglior lungometraggio - il massimo riconoscimento del festival assegnato da una giuria presieduta dal regista cagliaritano Enrico Pau e composta dalla regista corsa Julie Perreard, dalla linguista Sabrina Rasom, dal regista Alessandro Gagliardo e dalla documentarista e antropologa Monica Dovarch – sia andato a *When the Walnut leaves turn yellow*, di Mehmet Ali Konar (un film turco del 2025 parlato nel dialetto curdo kirdki-zazaki). Si tratta di una storia padre/figlio, un passaggio di testimone ambientato nella regione curda della Turchia devastata dalla guerra. Civan, un giovane padre, è gravemente malato e cerca di insegnare a suo figlio Feyzi come gestire la sua vita senza dirgli che sta per morire: è così che il piccolo Feyzi cerca di dare un senso a ciò che gli accade intorno, i conflitti politici, i divieti, le sparizioni e le morti di parenti e vicini. L'inferno che incombe su Feyzi e Civan è metafora di una condizione universale, tra passato e futuro, dei popoli oppressi e delle loro culture. Il cinema curdo ha segnato fortemente questa edizione: al curdo *Dartas - Carpenter* (Iran, 2023), di Xelil Sehragerd, è stato assegnato il premio Maestrale per il miglior documentario, che racconta la missione quotidiana di un falegname che costruisce gambe artificiali per le persone che l'hanno persa a causa del conflitto. Perché i costi umani di una guerra non sono solo il numero dei morti, ma è anche la ricaduta esistenziale e sociale di mutilazioni e disabilità create dalla guerra. Lo mette in evidenza anche la motivazione della giuria: «è commovente assistere al prezioso artigianato con il quale si ricostruiscono gli arti di persone ferite in una delle tante guerre che affliggono il nostro pianeta. Il regista ci vuole dire che curare e ricostruire sono un atto d'amore necessario». Ma più che il conflitto è il rapporto dell'uomo con la propria terra al centro dell'attenzione cinematografica. Questa centralità è trasversale alle lingue

*segue a pag. successiva*

"Azheh" (203), Iran, di Hadi Rezayati Charan,

"When the Walnut leaves turn yellow" di Mehmet Ali Konar

*segue da pag. precedente*

e alle minoranze etniche che esprimono, ognuno per conto loro, un mondo linguistico e una visione del mondo incommensurabili. Il premio ***Diari di Cineclub*** è stato assegnato a un altro film che guarda al mondo curdo: *Le Pacha, ma mère et moi* di Nevine Gerits (Belgio, 2023), per la «capacità di rappresentare la stratificata complessità della trasmissione, sia a livello personale che pubblico, di una eredità culturale e politica. La regista, parte dalla propria storia familiare per raccontare le difficoltà di un popolo disperso, oppresso e con un forte spirito resistente, alla continua ricerca di un riconoscimento politico». L'eredità ancora alle origini e alla terra, come testimonia il premio Maestrale per il miglior cortometraggio, *Azheh*, di Hadi Rezayati Charan, un film iraniano del 2023, parlato in talysh, nome di una comunità che vive ai confini di Iran e Azerbaijan. Un ragazzo che vive in un villaggio di quel confine, dopo la morte della zia, Azheh, cerca di esaudire a tutti i costi il suo

"Abele" (2025) Italia, di di Fabian Volti

desiderio di essere sepolta nella sua terra natale. Il cinema - ha motivato la giuria - restituisce in questo cortometraggio «una sorta di rito che si svolge in un luogo senza tempo» e mostra, icasticamente, quanto «possa essere profondo e sacro il legame degli esseri umani con la propria

Il pubblico del Babel Film Festival

Proiezione serale del Babel Film Festival

terra e la lingua». Intorno al legame viscerale con la propria terra si può iniziare un ragionamento con i curdi e i talysh e si può passare facilmente ai palestinesi e ai sardi. Il premio Unica, assegnato dagli studenti dell'Università di Cagliari, ha premiato un film esemplare di questa trasversalità, uno sguardo che sottolinea quasi in modo archetipico il nesso tra lingua e terra. *Abele* di Fabian Volti (Italia, 2025), filmaker e fotografo sassarese, vive proprio in una linea di confine immaginario tra Sardegna e Palestina, evocando la figura del pastore come archetipo ancestrale e testimone di comunità invisibili ai margini di città e territori. Tra Sardegna e Palestina – due terre distanti, ma unite dalla storia del pastoralismo – il regista ricostruisce una linea comune di resistenza alla trasformazione dei pascoli, nel confronto con l'ombra di un conflitto permanente in Palestina e con l'occupazione militare e la predazione del territorio in Sardegna. Le parole degli studenti restituiscono in modo significativo il lavoro di Fabian Volti: «un dialogo tra due realtà i cui silenzi celano presenze e conflitti passati e presenti. Un invito alla fratellanza attraverso le testimonianze pastorali della nostra terra e del Medio Oriente. Come testimoni dell'Università di Cagliari in questo festival, intendiamo unire la nostra voce al grido dei popoli oppressi, per denunciare l'indifferenza e l'odio che voltano le spalle al genocidio in Palestina e in tutti gli altri teatri di guerra». I giovani riconoscono la capacità cinematografica del regista nell'avvicinare «con l'arte dell'immagine e della narrazione, due mondi così lontani per la storia e la cultura, e così vicini per il connubio tra il senso di impotenza e quello di rivalsa». Sulla stessa lunghezza d'onda si sono mossi anche i componenti della giuria "One Wor(l)d", migranti provenienti dai paesi più lontani (Pakistan e Bangladesh, Mali, Colombia e Venezuela, Guinea, Nigeria, Camerun, Burkina Faso e Benin) e dalle esperienze di vita più diverse, che hanno voluto premiare il cortometraggio di finzione *Fraria* (Italia, 2024) del regista sardo Alberto Diana. Si tratta di una storia ambientata tra le montagne nel sud della Sardegna agli albori del fascismo, in cui un ragazzo timido compie il suo percorso di maturazione contrapponendosi alla prepotenza delle prime camicie nere. I giovani migranti, sottolineando la necessità di un impegno antifascista "universale", mettono in evidenza, nella loro motivazione, che il film «ci ricorda che crescere significa anche imparare a scegliere da che parte stare». Questa polivalenza di sguardi e punti di vista è nella stessa vocazione del Babel Film Festival, che ha assegnato numerosi premi collaterali pensati per valorizzare punti di vista alternativi, la partecipazione popolare, la qualità del linguaggio visivo e l'impegno sociale. Accanto alla giuria ufficiale, hanno infatti lavorato diverse giurie tematiche e territoriali, composte da professionisti, studenti, associazioni culturali e rappresentanti delle minoranze linguistiche. Queste giurie hanno contribuito a creare un ambiente di confronto e partecipazione, valorizzando competenze diverse e costruendo una visione collettiva attorno alla pluralità linguistica e culturale del cinema contemporaneo. Gli altri premi sono stati assegnati a *La punizione del prete* di Francesco Tomba e Chiara Tesser (Italia, 2023, in sardo); *Si Vîf – Une Vite de Musicant* di Dorino Minigutti (Italia, 2023, in friulano); *Z.O. (Eastern Zone)* di Loris G. Nese (Italia, 2023, in dialetto salernitano); *Femmenell – City of Mermaids* di Andrea

La giuria One Wor(l)d premia "Fraria" (Italia, 2024) del regista sardo Alberto Diana

*segue a pag. successiva*

*segue da pag. precedente*

Fortis (Italia, 2024, in dialetto napoletano); *Lingua Mater* di Massimo Garlatti-Costa (Italia, 2024, in catalano, occitano, friulano, dialetto guascone, dialetto guardiolo e swahili); *Si Seus Accappiaus* di Simone Paderi, Italia, 2019, in sardo). Numerose anche le menzioni speciali: *Nessun posto al mondo* di Vanina Lappa (Italia, 2023, in dialetto cilentano); *Gathering Firewood* di Liivo Niglas (Estonia, 2024, in lingua nenets); *Ultraveloci* di Paolo Bonfadini e Davide Morando (Italia, 2023, in dialetto tortonese); *Art* di Ben Kernow (UK, 2023, in kernewek); *Arzela From Amed* di Elif Yiğit Paech e Johannes Paech (Germania, 2024, in curdo); *Superbi* di Nikola Brunelli (Italia, 2024, in dialetto marchigiano). La prima edizione estiva del Festival (dopo 8 edizioni autunnali) è stata segnata da un grande interesse del pubblico che ha partecipato numeroso a tutte le iniziative del festival: oltre ai film, le masterclass con i registi Marco Antonio Pani, Massimo D'Anolfi, Tizza Covi e Rainer Frimmel; i laboratori per bambini e due convegni sui temi del futuro delle lingue minoritarie e del suo cinema, senza dimenticare una importante finestra sul cinema palestinese che il Babel - in collaborazione con l'associazione di amicizia Sardegna-Palestina che organizza a Cagliari l'*Al Ard Film Festival* - ha voluto organizzare contro il genocidio del governo sionista di Netanyahu a Gaza.

*Antonello Zanda*

*www.babelfilmfestival.com*

## Premio Diari di Cineclub | 9. Babel Film Festival 2025

La giuria di qualità del Premio ***Diari di Cineclub*** – periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica, composta da giurati del Cineclub Roma: Alba Paolini, Angelo Tantaro, Cristina Schirru, Fabio Massimo Penna, Francesco Ronchi Vannunci, Massimo Pellegrinotti, Sara Santucci, Tonino Mannella, Vincenzo Rosace, Yala Iachini, si è riunita il 23 Maggio ore 20.30 presso la sede

"The Pasha, My Mother, and I" (2023), Belgio, di Nevine Gerits

del Cineclub di Via Marco Decumio e dopo aver visionato e discusso le 3 opere messe a disposizione dalla Direzione Artistica del 9. Babel Film Festival, ha deciso di attribuire il Premio ***Diari di Cineclub*** a:

*The Pasha, My Mother, and I*
di Nevine Gerits, Belgio, 2023, 83', doc
Lingua minoritaria: Curdo

*"Per la capacità di rappresentare la stratificata complessità della trasmissione, sia a livello personale che pubblico, di una eredità culturale e politica. La regista Nevine Gerits, parte dalla propria storia familiare per raccontare le difficoltà di un popolo disperso, oppresso e con un forte spirito resistente, alla continua ricerca di un riconoscimento politico. La militanza politica della madre segna le dinamiche familiari e ne struttura la consapevolezza civile, ma è un fardello la cui eredità ha bisogno di una rilettura critica in chiave personale".* Ha consegnato il premio, Marco Asunis. Si ringraziano i Direttori Artistici e tutti i membri dell'organizzazione del Babel Film Festival.

*DdC*

Marco Asunis, già presidente FICC, consegna il Premio Diari di Cineclub

*Festival*

# Sardinia Archeo Festival 2025

Matteo Tatti

Cagliari ha salutato, il 7 e l'8 giugno, la prima tappa della sesta edizione del Sardinia Archeo Festival, la manifestazione ideata e curata dall'Associazione Culturale Itzokor – odv, attiva nel capoluogo sardo dal 2001 nel campo della divulgazione archeologica. L'evento mira a un duplice obiettivo: da un lato la divulgazione di contenuti scientifici a un pubblico ampio ed eterogeneo, dall'altro la creazione di un circuito pluridisciplinare che permetta all'archeologia di confrontarsi e dialogare con discipline ad essa maggiormente affini (storia, geografia, antropologia) e ambiti d'indagine apparentemente più distanti (attualità sociale), anche attraverso l'utilizzo di linguaggi espressivi differenti (conferenze, proiezione e discussione di documentari e film, presentazioni di libri, musica). L'archeologia e la storia diventano, in questo modo, mezzi per scoprire il passato ma anche per cercare di interpretare l'attualità, cercando di ragionare sull'essere umano, visto, analizzato, raccontato nel suo sviluppo mediterraneo, attraverso i secoli. *Mirabilia*, questo il titolo di questa edizione, rappresenta un po' il filo rosso, la rotta segnata, lungo la quale gli ospiti intervenuti hanno provato a raccontare il passato e il presente mediterraneo. Se con il termine *Mirabilia* l'uomo, fin dall'antichità, ha indicato un complesso straordinario e inconsueto di concetti, oggetti, eventi in grado di suscitare in lui meraviglia e stupore, noi oggi ci interroghiamo su quali possano essere le meraviglie, le cose fuori dall'ordinario, extra – ordinarie, che permettano di interrogarsi con rinnovato stupore sulla nostra esistenza. Libri-tesori che racchiudono meraviglie, giardini traboccanti stupore, isole sognate, miti e divinità eterne, semi e segreti ma anche isole carceri, sogni e ladri di storia, reperti rubati e oggetti smarriti, migrazioni di ieri e di oggi, immaginazione e razionalità sono solo alcuni degli strumenti utilizzati in questo viaggio mediterraneo, che si è snodato attraverso un dialogo continuo e fertile di esperienze tra passato e contemporaneità, alla ricerca di quel meraviglioso, a volte affascinante a volte terribile, che permea la complessità umana. Come nelle precedenti edizioni la due giorni cagliaritana ha visto alternarsi ospiti giunti in città da varie parti di quel Mediterraneo così bramato, ciascuno con una propria narrazione, e con tanti spunti di riflessione, offerti gratuitamente al numeroso pubblico presente.

Ad aprire i ragionamenti del sabato pomeriggio è toccato a Tommaso Braccini, Professore di Filologia greca e latina presso l'Università di Siena, che ha raccontato "I libri delle meraviglie: avventure di antichi testi nel Mediterraneo" (il racconto è narrato nell'omonimo volume edito da Carocci).

Divina Centore, Egittologa che dal 2018 lavora al Museo Egizio di Torino, ha narrato di "Faraoni e fiori. La meraviglia dei giardini dell'antico Egitto", a partire dal suo recentissimo volume edito da Il Mulino, che esplora il profondo legame tra la civiltà egizia e i giardini, un aspetto spesso trascurato ma centrale nella vita quotidiana, religiosa e nelle pratiche funerarie dell'antico Egitto.

A Gianfranca Salis, archeologa della Soprintendenza ABAP di Cagliari è toccato il compito di esplorare "Il fascino dell'esotico. Interazioni e connessioni culturali nella Sardegna nuragica". La studiosa ha mostrato come il mare che circonda la Sardegna non sia stato un limite alle comunicazioni con il resto del mondo, ma, al contrario, un veicolo di vivacità e dinamismo culturale tra età del Bronzo e quella del Ferro.

Spostandoci alle estremità orientali del Mediterraneo, Omar Coloru, Professore Associato di Storia Greca presso l'Università degli Studi di Bari, ha raccontato di "Dioniso, Alessandro e l'India: una storia di vino". Nell'estate del 327 a.C., Alessandro avviò una campagna militare con l'obiettivo di prendere il controllo delle valli montane lungo l'attuale confine tra Afghanistan e Pakistan. Le ragioni per cui il Macedone si impegnò in quella che, a prima vista, potrebbe sembrare un'area marginale furono in realtà il frutto di un'attenta valutazione logistica e strategica.

La prima sessione è stata chiusa dall'intervento di Valerio Calzolaio, scrittore e saggista, già professore a contratto di Diritto Costituzionale all'Università di Macerata. Il suo volume "Isole carcere", edito da Edizioni Gruppo Abele, ha permesso di interrogarsi sul concetto di isola e sulla sua destinazione come luogo carcerario.

Come nelle scorse edizioni, anche quest'anno ogni giornata di Festival si è conclusa con un contenitore musicale nel quale musicisti provenienti da diverse latitudini hanno mischiato i propri suoni, dando vita a un mix che profuma di Mediterraneo.

Nella prima serata si sono esibiti Pierpaolo Sedda e Roberto Bernardini, nello spettacolo "Bohemian duo: navigando le Musiche dei Mari".

La seconda giornata si è aperta con l'intervento di Alessandro Vanoli, storico, scrittore e divulgatore, esperto di storia mediterranea, che ha narrato di "Quando il Mediterraneo raccontava di sogni e meraviglie". Vi sono sogni antichi e misteri più recenti, ma il Mediterraneo, come tutti i mari, ha alimentato per secoli e millenni storie e racconti di cose terribili e meravigliose. Provare a raccontarle è un modo per ricostruire parte della nostra storia comune. Il suo racconto ha preso spunto dal suo volume "Storia del Mare", edito da Laterza.

Cagliari. Sardinia Archeo Festival, seconda giornata nel Centro Comunale d'Arte e Cultura Il Ghetto (foto di Dietrich Steinmetz)

*segue a pag. successiva*

*segue da pag. precedente*

Roberta Mazza, storica e papirologa, professoressa associata al Dipartimento di Beni Culturali dell'Università di Bologna, ci ha raccontato di "Ladri di storia: perché il traffico internazionale in antichità riguarda tutti noi". Nel suo intervento, Roberta Mazza ha ricostruito la storia di una collezione di papiri egiziani acquistati da una famiglia di miliardari americani tra il 2009 e il 2017 e destinati al Museo della Bibbia di Washington, smascherando un traffico illegale tra Egitto, Turchia, Gran Bretagna e altri paesi, in cui erano coinvolti collezionisti, mercanti d'antichità e famosi professori.

A partire dal volume *L'impero nei musei* (edito da Pacini) di Beatrice Falcucci, ricercatrice all'Università Pompeu Fabra di Barcellona, il dialogo con Valentina Porcheddu, archeologa del Ministero della Cultura francese, ha proposto una riflessione aperta e attuale sulle tracce del colonialismo italiano all'interno dei musei. Al centro della conversazione, casi emblematici di reperti archeologici come la Venere di Cirene e allestimenti museali come quello delle collezioni di Vittorio Bottego a Parma, ma anche una più ampia indagine sugli oggetti del colonialismo italiano, gli allestimenti di ieri e di oggi, le richieste di restituzione negate e accolte e le politiche della memoria.

Il presente come caso di studio era presente anche negli ultimi due interventi della seconda sessione: Francesca Anichini, docente di Archeologia moderna e contemporanea e Archeologia e progettazione europea all'Università di Pisa, ci ha raccontato "Le cose di cui non ci meravigliamo più. Archeologia del presente a Lampedusa". Ci sono cose che ci sorprendono e altre alle quali, ormai, siamo abituati, ci ha spiegato la ricercatrice. Il tempo presente, che ci avvolge e spesso ci trascina, nasconde nelle sue tracce materiali relazioni e significati che vale la pena indagare e raccontare. L'occhio dell'archeologia ha la capacità di farlo: cogliendo l'invisibile, valorizzando i dettagli marginali, ricostruendo collegamenti apparentemente perduti.

Giuliano De Felice, docente di archeologia dell'età moderna e contemporanea e archeologia digitale presso l'Università degli studi di Bari ci ha proposto una lettura di "Oggetti smarriti"

Reperti, luoghi e paesaggi dell'archeologia del contemporaneo". A partire dal suo volume "L'archeologia del contemporaneo in 10 oggetti", edito da Laterza, l'autore si è chiesto che cosa renda un oggetto un reperto? E che cosa trasformi un luogo in un sito archeologico? Basta qualche esempio per capire che non c'entra l'antichità, né il fatto di essere stati sepolti o dimenticati, né tantomeno il mistero o un presunto valore storico o artistico: anche una lattina accartocciata, un pannello metallico forato, una bottiglia di plastica o persino una chiavetta USB possono diventare, se studiati con attenzione, reperti.

La terza sessione si è aperta con l'intervento di Enrico Giannichedda, archeologo indipendente.

Cagliari. Sardinia Archeo Festival, concerto serale di Irma Toudjian nel Centro Comunale d'Arte e cultura il Ghetto (foto dii Debora Locci)

Membro dell'Istituto di Storia della Cultura Materiale di Genova, si occupa prevalentemente di metodologia della ricerca, archeologia della produzione, archeologia teorica. A partire dal suo volume "Il tesoro di Dorak. Archeo inchiesta", edito da Edipuglia, ci ha spiegato che "Le storie, più delle cose, sono meravigliose". L'archeologia è, come ben sappiamo, la disciplina del ricostruire storie a partire da reperti di qualsiasi natura. Una volta ricostruite con il miglior metodo possibile, le storie degli antichi vanno, però, raccontate e questo può essere fatto in molti modi, come nel caso della sparizione di un tesoro. Quando si ha a che fare con archeologi e tombaroli, burocrati e giornalisti, trafficanti e poliziotti, la realtà spesso supera di gran lunga la fantasia.

Ambra Zambernardi, Antropologa e danzatrice, Dottore di ricerca in Scienze Antropologiche (Università di Torino e Universidad de Sevilla) ci ha raccontato le "Meraviglie dal mare: la biodiversità attraverso l'arte". In che modo le rappresentazioni artistiche del passato ci parlano della biodiversità marina attuale? Cosa può insegnarci l'arte riguardo al nostro rapporto con gli esseri viventi? Con un approccio originale all'incrocio tra arte e scienza, biologi marini, storici, archeologi, ittiologi, antropologi e artisti internazionali scelgono e analizzano *mirabilia*: opere d'arte antiche, moderne e contemporanee per studiare l'evoluzione della biodiversità acquatica e l'impatto delle attività umane sulle risorse marine.

Marco Sarigu, Naturalista e Dottore di ricerca in Botanica Ambientale e Applicata, lavora presso Centro Conservazione Biodiversità dell'Università di Cagliari ci ha portato alla scoperta del mondo della botanica applicata alla ricerca archeologica, con il suo intervento su "Semi e Segreti: le piante raccontano il passato". C'è un mondo silenzioso, spesso invisibile, che racconta storie affascinanti: piante, semi, frutti, legni e pollini sopravvissuti nei secoli ci parlano di coltivazioni dimenticate, di scambi commerciali, di diete quotidiane e di relazioni profonde tra l'uomo e il paesaggio.

A Federica Formiga, professore di Storia del libro e di Storia dell'editoria presso l'Università di Verona, abbiamo chiesto di portarci alla scoperta dell'invenzione perfetta, il libro. Il suo intervento "Ti racconto il libro per raccontarti l'uomo" ci ha spalancato le porte di un mondo davvero affascinante. L'oggetto libro, pur cambiando forma nei secoli, ma rimanendo sempre un oggetto perfetto, racconta la storia dell'umanità attraverso l'evoluzione dei supporti e delle tecniche di stampa. L'uomo ha trovato nel libro non solo il mezzo per trasmettere testi, idee, pensieri e decisioni, ma anche uno strumento per testimoniare i progressi tecnologici applicati al processo di produzione.

La terza e ultima sessione si è chiusa con un intervento di Vincenzo Ferrone, uno dei più importanti studiosi dell'Europa d'Antico Regime e dell'Illuminismo, già ordinario di Storia moderna presso l'Università di Torino. A lui abbiamo chiesto di portarci "Tra Mirabilia e Razionalità: la grande lezione dell'Illuminismo". Nell'Encyclopédie di Diderot e d'Alembert prese corpo una grande rivoluzione epistemologica poco conosciuta, basata su una rivisitazione critica dell'albero della conoscenza di Bacone, che metteva al centro del processo conoscitivo l'uomo, il suo intelletto capace di cogliere la realtà attraverso le sue tre grandi facoltà intellettuali: memoria, immaginazione, ragione.

La sesta edizione del Sardinia Archeo Festival si è concluso ancora una volta con la musica, che ci ha accompagnati sino a notte. Si sono esibiti Mehdi Limoochi, con i suoni provenienti dall'Iran, e Irma Toudjian, con le musicalità dell'Armenia.

*Matteo Tatti*

*www.sardiniarcheofestival.it*

***Diari di Cineclub** media partner*

*In archivio per Diari di Cineclub*

# L'imperatore di Capri. Una recensione anzi una stroncatura

Pia Di Marco

Per ***Diari di Cineclub***, ecco la recensione di Vinicio Marinucci de *L'Imperatore di Capri* di Luigi Comencini, apparsa sul quotidiano "Il Momento" mercoledì 25 gennaio 1950.
Marinucci (Ancona, 26 giugno 1916 - Roma, 18 febbraio 2001) è stato giornalista, sceneggiatore, regista, saggista (*Tendenze del cinema italiano*, 1959) e romanziere (*La porta accanto*, del 1954). Nel 1946 è tra i fondatori del Sindacato Nazionale dei Giornalisti Cinematografici Italiani; negli anni 1947, 1948, 1951 e 1959 dirige la giuria della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia.
Intellettuale versatile, indubbiamente. Colpisce, in questo pezzo - breve - lo sguardo severo che Marinucci sembra aver mantenuto durante tutta la proiezione del film di Comencini, da poco uscito nelle sale italiane (16 dicembre 1949). Antonio De Curtis, protagonista di quella che qui viene definita "la solita comica all'italiana", anzi una delle "nostre buffonerie filmiche", viene causticamente liquidato come "disdegnoso delle speranze in una grande interpretazione che i critici più ostinati e ottimisti continuano a riporre in lui". Eppure, nei sogni ad occhi chiusi - o aperti - di un umile cameriere (Totò, appunto) vessato da una famiglia soffocante (è questa la trama de L'Imperatore *di Capri*) c'è una meditazione profonda: la fantasticheria come difesa dalla frustrazione.
In ogni caso, l'ostinazione e l'ottimismo che Marinucci notava nei critici in attesa della grande interpretazione di De Curtis, sono stati premiati: quindici anni dopo (dicembre 1965), il poeta Pier Paolo Pasolini filmava il poeta Antonio De Curtis nei sentieri di campagna tra Fiumicino, Viterbo e Assisi. Era *Uccellacci e Uccellini*: il viaggio picaresco di un padre e di un figlio (la splendida, inattesa coppia Totò-Ninetto Davoli), accompagnati da un corvo parlante, simbolo della fine dell'ideale comunista, lungo le strade dell'Italia del boom economico e di un incipiente consumismo come genocidio culturale.

*Pia Di Marco*

***"Il Momento", VI – n. 25, mercoledì 25 gennaio 1950, pag. 5, rubrica*** *Le prime*

## Vinicio Marinucci, L'Imperatore di Capri

Luigi Comencini è un regista che viene della cultura e di lui abbiamo potuto apprezzare alcuni eccellenti documentari; tuttavia, chiamato a dirigere Totò nella solita comica all'italiana d'oggi, non ha ottenuto, nel complesso, risultati maggiori degli uomini di mestiere che lo hanno preceduto. Perché? Le nostre farse sembrano tutte destinate a far fiorire più interrogativi che risate, ed a lasciarli senza risposte o con troppe risposte, il che è lo stesso. Evidentemente bisogna cambiare mentalità e sistema sia di produttori che di sceneggiatori, di registi e di interpreti.
E' un discorso che abbiamo sviluppato tante volte da ritenerne inutile la ripetizione. La lotteria delle risate, come di recente definivamo queste nostre buffonerie filmiche, viene qui estratta per l'ennesima ripresa prendendo a pretesto Capri e le stravaganze dei suoi abitanti transitori o acquisiti. I biglietti a premio, cioè le risate effettive, di più o meno ingente consistenza, non mancano e, nell'insieme, se si è ben disposti e se non si è fatto un sacrificio finanziario per acquistare il biglietto, il film non induce a sentimenti di vendetta.

Totò, sempre disdegnoso delle speranze in una grande interpretazione cinematografica che i critici più ostinati ed ottimisti continuano a riporre in lui, è affiancato dalla prestigiosa venustà di Yvonne Sanson e da un gruppo di caratteristi, tra i quali ricordiamo Alda Mangini, Galeazzo Benti, Laura Gore, Mariod Castellani, Pina Gallini ed Enrico Glori.

*Testo raccolto da Pia di Marco*

# Il dottor Freud, Sigmund Freud? Sono Samuel Goldwyn e vengo da Hollywood!

Il cinema e la psicanalisi, breve storia di un rapporto complicato e difficile

Pierfranco Bianchetti

È il 1925 e Hollywood è una fucina di idee e di iniziative. Negli studios si girano ogni genere di film, dal comico al gangster movie, dallo storico al western. Il mercato cinematografico sta cambiando e il pubblico che affolla le sale è sempre più alla ricerca di qualche cosa di inedito. Dall'altra parte dell'oceano nella vecchia Europa il cinema è invece alla ricerca di una continua sperimentazione di stili e linguaggi, soprattutto nella Germania della Repubblica di Weimer. Il teatro, il cabaret, la musica, la letteratura e la cultura in genere sono in pieno fermento creativo come anche il pensiero filosofico.

A Vienna il dottor Sigmund Freud con le sue rivoluzionarie teorie psicanalitiche, nonostante la forte opposizione di una parte dei suoi colleghi psichiatri, è considerato il padre della psicoanalisi, una scienza capace di indagare sugli aspetti più nascosti del disagio della civiltà contemporanea. La sua reputazione e la sua fama giungono anche negli Usa e a Hollywood.

Samuel Goldwyn, il manager della Metro Goldwyn Mayer, uno dei più grandi magnati del cinema "colui che non bada a spese pur di dare sempre il meglio al pubblico", durante un viaggio in Europa dichiara a un giornalista del New York Times che: "*Sigmund Freud è il più grande specialista del mondo in fatto d'amore*" e confida di poterlo incontrare appena possibile. Il produttore ha in serbo per lui una proposta allettante, 100.000 dollari, una cifra notevole all'epoca, per scrivere la sceneggiatura di un film sulla storia d'amore tra Antonio e Cleopatra; uno dei progetti ambiziosi della sua casa di produzione.

La notizia galvanizza la stampa della capitale austriaca. I reporter, tra i quali l'intraprendente ventenne Billy Wilder, che diventerà poi uno dei più brillanti cineasti del cinema americano, si appostano nella tranquilla via dove è ubicato lo studio e l'abitazione di Freud nel nono distretto per assistere a questo incontro "storico".

Molti vorrebbero da lui qualche commento sull'argomento anche se sanno che avvicinarlo è un'impresa non facile per via della sua avversità nei confronti della stampa. Ne sa qualcosa lo stesso Wilder incaricato dal direttore del suo giornale di intervistare lo psichiatra. "*Arrivai davanti all'appartamento di Freud in Berggasse. Diedi il mio biglietto da visita alla domestica e attesi. Attraverso la porta semiaperta della sala d'aspetto potevo vedere il suo ambulatorio con il divano – era molto più piccolo di quanto immaginassi. Dopo un paio di minuti si aprì la porta della sala da pranzo, e mi trovai davanti Freud – anche lui molto più piccolo di quanto immaginassi. Aveva ancora il tovagliolo infilato nel colletto, e in mano teneva il mio biglietto da visita. "Lei è un reporter?" Si, professore". Indicò con la mano "Quella è la porta!"* ("Un viennese a Hollywood - Billy Wilder" di Hellmuth Karasek Arnoldo Mondadori Editore).

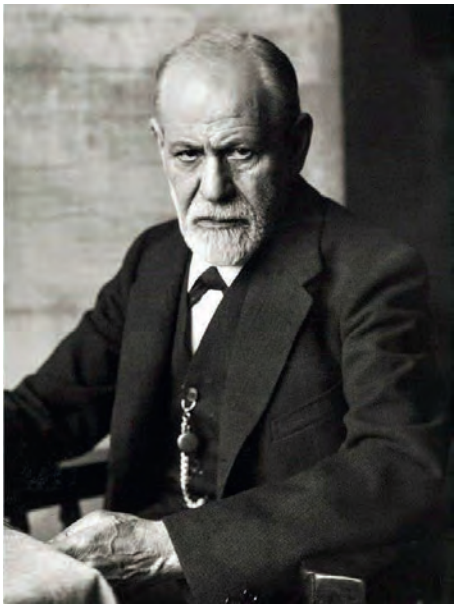
Ben presto tutti capiscono che il fermento e l'agitazione sono inutili poiché un lapidario Sigmund Freud fa sapere a un quotidiano di non volere incontrare Goldwyn ponendo di fatto fine alla questione. Nonostante queste premesse negative la psicanalisi e il cinema percorreranno strade parallele a cominciare dall'anno della loro nascita, il 1895.

Nella notte tra il 23 e il 24 luglio il giovane studioso nella sua casa - studio al primo piano di Berggasse 19 a Vienna, dove visse dal 1891 al 1938, fa un sogno che rappresenta una svolta della sua teoria scientifica. Egli ha intuito la necessità di abbandonare il metodo ipnotico utilizzato normalmente per curare i pazienti a favore appunto della psicoanalisi. Il medico "viennese" ha avviato un percorso di studio diverso dell'esplorazione dell'animo umano utilizzando l'autoanalisi, la sua rivoluzionaria teoria convinta che il sogno è la porta dell'inconscio. Un concetto fondamentale destinato a distinguere la psicoanalisi dalle altre discipline indirizzate verso il comportamento dell'uomo e dei suoi misteri.

La sera del 28 dicembre dello stesso anno a Parigi al Gran Café del Boulevard des Capucines i fratelli Lumiére presentano a uno sbigottito pubblico pagante il loro primo cortometraggio intitolato *La sortie des usines Lumiére* (l'uscita degli operai dallo stabilimento di materiali fotografici di proprietà della famiglia) proiettato con il loro nuovo apparecchio in grado di far vedere immagini in movimento sullo schermo bianco. Ben presto lo psicanalista, la malattia mentale, la paranoia e la follia saranno rappresentati sul grande schermo.

"*Fino dalla nascita del cinema gli psichiatri hanno studiato le ragioni del loro fascino sugli spettatori e già nel 1906 il primo psichiatra, il comico dottor Dippy di Dr. Dippy's Sanitarium, fa la sua comparsa in un cortometraggio. Da allora cinema psichiatria non hanno mai cessato di incrociarsi, allontanarsi, intersecarsi di nuovo*" (Cinema e psichiatria di Glen O. Gabbard e Krin Gabbard – Raffaello Cortina editore).

Nel 1920 in Germania Robert Wiene gira *Il Gabinetto del dottor Calligari, "l'opera cinematografica espressionista per eccellenza"* come scrive lo studioso George Sadoul, capostipite del fantastico cinematografico, mentre tre anni più tardi è Fritz Lang a firmare *Il Dottor Mabuse*, tratto dal romanzo di Norbert Jacques, in cui questo genio del Male dai mille volti sarà ripreso ancora nel 1933 in *Testamento del dottor Mabuse* e nel 1960 con *Il diabolico dottor Mabuse*.


Dottor Sigmund Freud

Samuel Goldwyn, produttore di Hollywood

Nel 1926 il regista G. W. Pabst nel realizzare *I misteri di un'anima* e dopo essersi documentato sull'argomento, si fa assistere sul set da due medici specializzati nelle teorie rivoluzionarie di Sigmund Freud nonostante il parere contrario del produttore. I due esperti hanno il compito di controllare la corretta rappresentazione del simbolismo dei sogni e della cura seguita dal protagonista, uno scienziato affetto da una gelosia ossessiva nei confronti della moglie sospettata di aver intrecciato una relazione con un uomo più giovane.

*I misteri di un'anima* per anni sarà considerato il miglior film realizzato sulla psicoanalisi. Pabst è anche l'autore di *Lulù – Il vaso di Pandora* del 1919; una rappresentazione realistica degli impulsi sessuali che possono indurre all'omicidio. Nel 1931 escono sugli schermi due pellicole

*segue a pag. successiva*

*segue da pag. precedente*

"Il Gabinetto del dottor Caligari" (1920) di Robert Wiene

dedicate al tema dell'incoscio. In Germania Fritz Lang firma *M, il mostro di Düsseldorf*, basato su di un fatto di cronaca, storia di un assassino di bambini della città tedesca che raffigura la drammatica condizione mentale di un uomo disturbato e consapevole dei suoi terribili impulsi ben lontani dalla semplificazione del convenzionale "mostro".

A Hollywood invece Rouben Mamoulin gira *Il dottor Jekyll* dal romanzo di Robert Louis Stevenson con un grandissimo Fredric March nel ruolo di un mite dottore inglese specialista in chimica dell'Ottocento, filantropo, che con l'aiuto di una droga sperimentale si trasforma in un maniaco sessuale e assassino inseguendo pericolosamente il folle progetto di separare il bene e il male presenti nell'anima dell'uomo.

Il film è, di fatto, uno studio psicologico efficace sul sesso e sull'impulso omicida. Negli anni Quaranta durante la Seconda guerra mondiale sugli schermi irrompe la figura dello psicanalista, lo "strizzacervelli".

Nel '48 la Mostra del Cinema di Venezia premia con la coppa Volpi come migliore interprete femminile Olivia De Havilland per il film *La fossa dei serpenti* di Anatole Litvak, basato sul personaggio realmente esistito dello psichiatra Gerard Chrzanowski detto semplicemente dr. Kik dai suoi pazienti, una sorta di Franco Basaglia ante litteram che curava i malati con la psicoterapia e non con i terribili elettrochoc allora di moda. Il film tra i più famosi sugli istituti psichiatrici ha anticipato il mitico *Qualcuno volò sul nido del cuculo*.

In *Splendore nell'erba* (1961) di Elia Kazan con Warren Beatty e Natalie Wood, due teenagers nell'America puritana degli anni Venti sono tormentati dall'angoscia sessuale (le rigide norme morali dell'epoca vietavano severamente il sesso fuori dal matrimonio) finchè la ragazza ha un tracollo nervoso che la porta al ricovero in una clinica specializzata. Qui grazie a uno psichiatra intelligente, comprensivo e brillante si salverà dall'alienazione mentale per ritornare alla vita.

L'anno successivo è la volta di *David e Lisa* per la regia di Frank Perry, storia di due giovani ricoverati, uno fobico e l'altra schizoide, che s'innamorano riuscendo a guarire aiutati dal bravo dottor Swinford.

Nel '63 John Huston a Monaco di Baviera inizia la lavorazione di una delle più sue pellicole più belle e più sfortunate *Freud – Passioni segrete* accorciata contro la sua volontà per esigenze commerciali. Il film racconta la vita del padre della psicanalisi tra il 1885 e il 1890, il quinquennio più importante, quello dell'autoanalisi e del superamento della fase in stato d'ipnosi a favore di un viaggio faticoso e doloroso nella memoria verso l'infanzia e verso la rimozione dei ricordi.

Nel 1963 è ancora Samuel Fuller a dirigere un ottimo film visionario sulla psichiatria, *Il corridoio della paura*, storia di un giornalista che si finge un maniaco sessuale per essere ricoverato in un manicomio e poter così indagare su di un delitto avvenuto nell'ospedale. Riuscirà ad arrivare alla verità, ma questa coraggiosa iniziativa gli costerà la salute mentale.

Nel '65 Clive Donner è l'autore della spumeggiante commedia, *Ciao Pussycat* con Peter O'Toole, Romy Schneider e uno strepitoso Peter Sellers nel ruolo del dottor Fritz Fassbender, un ciarlatano viennese, maniaco sessuale che dovrebbe curare e guarire un infedele cronico!

Woody Allen, per la prima volta sullo schermo,

"I misteri di un'anima" (1926) di G. W. Pabst

rimarrà insoddisfatto del risultato tratto dalla sua sceneggiatura (non accetterà mai più di scrivere un soggetto senza dirigerlo personalmente) e poi come regista avrà la possibilità in piena indipendenza di mettere alla berlina la psicoanalisi a cominciare dal mitico *Io e Annie* (1977) con Diane Keaton che interpreta la dolce Annie Hall, una ragazza bizzarra di buona famiglia innamorata di Alwy Singer, lo stesso Woody Allen, un attore ebreo al quale domanda: *"Vai dallo psichiatra?". " Sì, da 15 anni, ma al mio analista concedo un altro anno, poi vado a Lourdes"*.

"Freud - Passioni segrete" (1963) di John Huston

Non meno cattiva e divertente la battuta successiva di Singer: *"Facendo la psicoanalisi risultò... che tendevo al suicidio! E mi sarei ucciso! Ma il mio psicanalista era freudiano rigido e quello se ti ammazzi te lo ritrovi con la parcella in mano fin dentro il loculo!"*. Con *Un'altra donna* (1988), girato in perfetto stile bergmaniano e incentrato sull'ascolto involontario di alcune sedute psicanalitiche da parte di una donna in profonda crisi, il regista newyorchese conferma la sua capacità di districarsi nel mondo dell'inconscio.

Tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta lo psichiatra – psicoterapeuta è rappresentato sul grande schermo sotto una luce più negativa. Nel 1975 in *Qualcuno volò sul nido del cuculo* di Milos Forman, i dottori di un ospedale psichiatrico praticano normalmente la lobotomia sui pazienti irrequieti, mentre in *Il lenzuolo viola*, film culto del 1981 di Nicolas Roeg, il dottor Liden (Art Garfunkel), un medico americano titolare della cattedra di psicologia all'Università di Vienna si dimostra un individuo perverso nella sua relazione sado – masochista con una donna fragile psicologicamente (Theresa Russell).

E ancora in *Vestito per uccidere* (1980) di Brian De Palma, Michael Caine, il dottor Elliot, un analista di successo con studio in una zona elegante di New York, reagisce alle provocazioni di una sua paziente (Angie Dickinson) trasformandosi in assassino psicopatico in abiti femminili che sceglie le sue vittime tra le pazienti più sessualmente provocanti.

Impossibile dimenticare un cineasta italiano di valore, Nelo Risi, fratello di Dino Risi, il re della commedia all'italiana, che nel '68, ormai maturo artisticamente dopo una lunga gavetta nel documentario e da sempre affascinato dalla follia, è pronto per un'opera più impegnativa, *Diario di una schizofrenica*, ricostruzione di un episodio avvenuto nel 1930 e considerato un caso famoso della letteratura medica psichiatrica. Si tratta della storia della giovane Anna affetta da alienazione mentale curata

*segue a pag. successiva*

*segue da pag. precedente*

in una clinica svizzera da una dottoressa psicanalista. Una terapia lunga e difficile al termine della quale la ragazza guarita tornerà alla vita normale (nella realtà dopo la morte della sua terapeuta la paziente avrà una forte ricaduta). La pellicola è considerata ancora oggi uno degli esempi più riusciti sul tema del disagio mentale e sulla psicopatologia.

Nel 1982 come ci ricorda il critico cinematografico Giancarlo Grossini nel suo libro "Cinema e follia - Stati di psicopatologia sullo schermo (1948 – 1982)" edizioni Dedalo, nel film di Pasquale Festa Campanile *La ragazza di Trieste*, interpretato da una bravissima Ornella Muti, appaiono i risultati della legge n. 180 1978, la legge Basaglia che pone fine ai manicomi stabilendo un nuovo modello di assistenza ai malati di mente basato sulla comunità.

*Altri film tra i più celebri sulla malattia mentale e sulla psichiatria*

*Io ti salverò*, un film di Alfred Hitchcock.

Nel 1945 il produttore David O'Selznick che aveva dovuto sottoporsi ad un'analisi per disturbi psichici dovuti alla separazione dalla moglie in seguito al suo innamoramento per l'attrice Jennifer Jones, è affascinato dalla psicanalisi. Acquistati i diritti di un romanzo di Francis Beeding, *The House of Dr. Edwards*, affida a Ben Hecht il compito di sceneggiarlo e

"Io ti salverò" (1945) di Alfred Hitchcock

incarica Alfred Hitchcock di dirigerlo. Hitch accetta, ma impone una condizione: sviluppare il lato" giallo" della vicenda ottenendo anche la preziosa collaborazione di Salvador Dalì per le scenografie atte a rendere visibili i disturbi della memoria e gli incubi del protagonista interpretato da Gregory Peck e affiancato da Ingrid Bergman nel ruolo della dottoressa Constance Peterson, una psichiatra che s'innamora di lui e che vuole curarlo.

Hitchcock confessa a proposito di *Io ti salverò* la sua determinazione nel volere utilizzare l'estro fantasioso del grande artista spagnolo. *"Quando siamo arrivati vicini alle riprese, Selznich ha acconsentito...Volevo Dalì per il segno netto e affilato della sua architettura – De Chirico è molto simile; le ombre lunghe, le distanze che sembrano infinite, le linee che convergono nella prospettiva, i volti senza forma. Naturalmente Dalì ha inventato delle cose piuttosto strane, che non è stato possibile realizzare: ad esempio, in una statua si producono delle crepe, dalle fessure escono formiche che si muovono sulla statua, poi si vede Ingrid Bergman coperta di formiche. Ero preoccupato, perché la produzione non voleva fare certe spese. Avrei voluto riprendere i sogni di Dalì in esterni in modo che tutto fosse inondato di sole e i contorni diventassero terribilmente taglienti, ma non me l'hanno consentito, così ho dovuto girare il sogno dentro il teatro di posa"*.

La suggestiva fotografia in bianco e nero di George Barnes e l'originale musica di Miklos Rozsa hanno contribuito al grandissimo successo di pubblico della pellicola che per prima negli anni Quaranta propone la figura dello psicanalista, lo "strizzacervelli".

Il film si svolge in una clinica privata nella quale il direttore, il dottor Murchison, è collocato a riposo e sostituito dal dottor Edwardes che in realtà è John Ballatine, un nevrotico affetto da disturbi mentali e da un forte complesso di colpa. Crede di essere l'assassino del vero dottor Edwardes anche se non riesce a ricordare nulla del suo passato. Di lui s'innamora a prima vista Constance Peterson, una psicanalista in servizio presso la stessa elegante clinica per malattie nervose che cerca di aiutarlo convinta della sua innocenza. Lei vuole chiarire le cause delle sue turbe e del suo senso di colpa, che risalgono ad un drammatico episodio dell'infanzia (la morte di un fratellino). La verità lentamente viene a galla.

Ingrid Bergman voluta dal produttore Selznick, non era affatto convinta della parte ma fortunatamente la sua performance sarà apprezzata dalla critica. Gregory Peck anche lui dubbioso nell'accettare questo ruolo, dichiarerà una profonda insoddisfazione per la sua interpretazione (*"facevo schifo"* - confesserà l'attore- *David Selznick mi fece recitare con Ingrid Bergman perché lei era al culmine della sua carriera, e io, in un certo senso, potevo espormi di riflesso al suo immenso pubblico*").

Nonostante il suo pessimismo Peck, grazie a questo film, otterrà un grande successo soprattutto tra le spettatrici e le sue quotazioni come nuova star di Hollywood saliranno in alto.

Gli estimatori hitchcockiani più convinti come i registi francesi Rohmer e Chabrol hanno amato la pellicola con qualche riserva: *"Il principale difetto di Spellbound è la sua secchezza, secchezza imputabile alla natura particolare del suo quadro, la psicoanalisi"* e mettono in evidenza la parte negativa svolta dal produttore Selznick *"una forte personalità che vuole essere il padrone sui sets dove sono prodotti i suoi film"*.

*La fossa dei serpenti*, un film di Anatole Litvak (1948)

Virginia Cunningham, una giovane donna, inizia a perdere la memoria e viene colta anche da momenti di smarrimento subito dopo il matrimonio con Robert, suo marito che le vuole molto bene. Ricoverata in un ospedale psichiatrico vicino a New York, Virginia prova presto sulla sua pelle l'orrore della realtà di una clinica per malattie mentali con il ricorso frequente agli elettrochoc, la crudeltà delle infermiere e la disperazione delle altre degenti che devono affrontare un'esperienza devastante anche per un essere umano "normale".

Fortunatamente nell'istituto diretto con burocratica freddezza da un'equipe di psichiatri chiusi a qualsiasi prospettiva di nuove cure, la povera Virginia è fortunatamente presa in carico dal dottor Mark Kik, un medico aperto a una nuova visione della psichiatria, ma osteggiato dai colleghi.

Sottoponendola a lunghe terapie psicanalitiche tendenti a rivangare fino dalla sua infanzia i traumi seppelliti nel suo inconscio, egli ricostruisce il suo passato scoprendo a poco a poco le cause dei disturbi: l'anaffettività della madre fredda e crudele, l'amore per il padre morto troppo giovane e un altro ricordo doloroso, l'incidente d'auto nel quale il suo primo fidanzato somigliante molto all'adorato papà, ha perso la vita e di cui lei si è ingiustamente addossata la colpa. Lentamente Virginia guarisce e la commissione medica dà il suo benestare per le dimissioni e il ritorno a casa.

Il giorno della partenza, oltre ad abbracciare le altre ricoverate meno fortunate di lei e costrette a rimanere in quella terribile condizione, la donna prima di lasciare l'ospedale al fianco di suo marito, va a salutare il medico cui deve riconoscenza e gli confessa: *"Dottore adesso non sono più innamorata di lei"* e lui tranquillamente le risponde: *"Non si preoccupi, non lo è mai stata"*.

Una sequenza che ci mostra uno degli aspetti più classici della psicanalisi freudiana, il trasfert, cioè il rapporto privilegiato che si instaura tra il paziente e l'analista nel corso del trattamento terapeutico. Basato sulla figura realmente esistita dello psichiatra Gerard Chrzanowski, che si faceva chiamare semplicemente Dr. Kik, un precursore del nostro Franco Basaglia e della sua battaglia per la chiusura dei manicomi, *La fossa dei serpenti* ottiene un grande successo di pubblico in tutto il mondo e numerosi riconoscimenti, tra cui un Oscar per il miglior sonoro.

Olivia de Havilland, brava, bella e tenera (doppiata egregiamente da Lidia Simoneschi), viene premiata alla Mostra di Venezia del 1949 come migliore attrice e il Sindacato Giornalisti Cinematografici Italiani le assegna il Nastro d'Argento.

Al suo fianco l'ottimo Leo Genn nel ruolo di Kik e Mark Stevens in quello del marito Robert. Ancora oggi *The Snake Pit* (il titolo originale) diretto da Anatole Litvak, già autore dei pregevoli *Il*

*segue a pag. successiva*

"La fossa dei serpenti" (1948) di Anatole Litvak

*segue da pag. precedente*

*terrore corre sul filo* e *Anastasia*, è considerato tra i più famosi del genere" psichiatrico", nonostante il trionfo, nel 1975, di *Qualcuno volò sul nido del cuculo* di Milos Forman con un memorabile Jack Nicholson.

La pellicola, tratta dal romanzo di Mary Jane Ward (i cui diritti sono stati acquisiti da Litvak ancora prima della sua uscita nelle librerie), scatena forti polemiche avendo fatto conoscere agli americani l'uso dell'elettrochoc come terapia più utilizzata per la cura delle malattie mentali. Il libro è a sua volta ispirato a una pratica medica dell'antichità, "la fossa dei serpenti", luogo nel quale i poveri malati di mente erano abbandonati con crudeltà nella seguente convinzione che uno choc di questo genere li avrebbe condotti alla guarigione.

*Improvvisamente l'estate scorsa*, un film di Joseph L. Mankiewicz

Il 7 gennaio 1958 debutta a Off Broadway uno spettacolo tratto da un'opera teatrale di Tennessee Williams, un testo scritto l'anno prima in un periodo difficile della vita del drammaturgo dovuto al rifiuto della sua omosessualità, alla depressione e all'abuso di alcool e di droga. Il testo cupo e in qualche misura gotico, riflette questo suo stato d'animo. Lo scrittore Gore Vidal, insieme allo stesso Williams, è incaricato di realizzare la sceneggiatura del film, che è prodotto dalla Columbia Pictures e da Sam Spiegel, per la regia di Joseph L. Mankiewicz, l'autore di pellicole di grande spessore (*Un americano tranquillo*; *Bulli e pupe*; *Operazione Cicero*; *Eva contro Eva* e *Lettera a tre mogli*) è un intellettuale raffinato e noto per essere anche un formidabile direttore d'attori.

La storia di *Improvvisamente l'estate scorsa* ambientata nel 1937, ha inizio presso l'ospedale psichiatrico statale di Lion's View a New Orleans; una struttura sanitaria che ospita mille duecento pazienti in gravi difficoltà economiche. Il dott. Hockstader, direttore della clinica, è convocato dalla ricca vedova Violet Venable, disposta ad elargire all'ospedale una robusta donazione (un milione di dollari), in memoria del figlio Sebastian, giovane poeta morto d'infarto (si dice) l'estate precedente.

Un'unica condizione vincola la donazione: la lobotomia di Catherine Holly, una nipote di Violet, sofferente e scossa dalla morte di Sebastian avvenuta proprio davanti ai suoi occhi. Un giovane, ma già affermato psichiatra, il dott. Cuckrowicz è incaricato di interessarsi del caso e di compiere l'intervento. Il medico, analizzando la paziente si rende però facilmente conto che la donna, traumatizzata dalla disgrazia, ha completamente rimosso dalla sua memoria l'episodio fatale. Cuckrowicz decide, allora, di ricoverarla nel suo ospedale, convinto che soltanto un contro shock possa guarirla.

Attraverso le sue cure e le sue attenzioni, lo psichiatra conquista la fiducia della giovane, mentre Violet, la mamma di Sebastian, spazientita dai tempi troppo lunghi, minaccia di ritirare la propria offerta. Cuckrowicz allora forza i tempi: convoca la famiglia Venable e riesce, sotto ipnosi, con l'ausilio di un'iniezione di Pentotal, a far ricostruire l'accaduto a Catherine. Si scopre così che Sebastian, omosessuale alla ricerca d'esperienze fuori del comune, trascurando per la prima volta la madre legata a lui morbosamente, aveva condotto la ragazza in vacanza a Cabeza de Lobo, una spiaggia spagnola, usandola a sua insaputa, per adescare i ragazzi del posto. Un gioco pericoloso che provocherà la morte dello stesso Sebastian in un modo atroce.

Ancora il tema dell'omosessualità riappare quindi prepotentemente nel dramma di Williams. Un tema naturalmente scabroso per l'epoca, che dovrà fare i conti con i codici d'autoregolamentazione in vigore, quali il famigerato Codice Hays e l'attivissima Legione della Decenza, organismo pubblico istituito nel 1934 con il compito di verificare la moralità delle pellicole in uscita nelle sale cinematografiche americane.

La censura costringe Gore Vidal, autore della sceneggiatura, a rivedere molti dialoghi. Joseph L. Mankiewicz effettua le riprese tra la primavera e l'estate 1959, con interni negli studi di Shepperton a Londra e gli esterni in Spagna, a Playa de Aro sulla Costa Brava.

La prima avviene il 22 dicembre 1959. Per il ruolo della signora aristocratica Violet Venable, una donna di tragica perfidia, è chiamata la vecchia leonessa Katharine Hepburn, più imperiosa che mai, mentre Liz Taylor, dopo *La gatta sul tetto che scotta*, affronta per la seconda volta un testo di Williams.

Anche in questo dramma gotico che si coniuga alle morbose atmosfere del sud, la diva raggiunge livelli d'alta intensità interpretando il personaggio della smarrita Catharine, destinata alla lobotomia e salvata dal sensibile e coraggioso psichiatra impersonato da Montgomery Clift, che lei volle nel cast a tutti i costi.

Bella come una dea, la Taylor emerge dal mare in alcune sequenze memorabili, affascinante e molto sexy, con il suo costume da bagno bianco trasparente, che fa quasi impazzire di desiderio i giovani maschi della spiaggia spagnola. E' lei l'esca usata dal cugino Sebastian per adescare i suoi amanti occasionali.

Per la Taylor è la prima pellicola da "indipendente" fuori contratto dal regime di schiavitù impostole dalla Metro Golden Mayer, che le ha sempre riservato oltretutto magri guadagni. Il Golden Globe del 1959 per la migliore attrice è suo e per lei iniziano finalmente ad arrivare contratti economici molto sostanziosi. Proprio durante la lavorazione in Spagna riceve una telefonata dalla Fox che le propone di interpretare "Cleopatra", il kolossal da realizzarsi a Cinecittà, dove lei conoscerà Richard Burton, l'uomo della sua vita, suo marito per ben due volte.

*"Accetto per un milione di dollari"* dice Liz scherzando. *"Siamo d'accordo"* è la risposta. La Hepburn, invece, austera regina del palcoscenico e del set cinematografico, per qualche vecchio rancore con il regista Mankiewicz, crea da subito alcune tensioni durante la lavorazione forse perché non particolarmente attratta dal suo personaggio, la cui interpretazione, invece, sarà osannata da quasi tutta la critica.

La sua entrata in scena, nel ruolo di Violet, è davvero emozionante e avviene su un maestoso ascensore che scende lentamente nel salone della sua villa abbarbicata intorno ad un giardino-foresta, traboccante di vegetazione tropicale e di piante insettivore, da lei nutrite con enormi razioni giornaliere di mosche. Una sequenza memorabile tra le più intense del cinema americano degli anni Cinquanta e un esempio di kitsch hollywoodiano per una pellicola a metà tra l'horror e il melò.

Grazie alle inquietanti musiche di Buxton Orr e Malcolm Arnold, alle sinistre scenografie di Scott Slimon e Oliver Messel e alla fredda fotografia in bianco e nero di Jack Hildyard, il film è ricordato anche per la scena nella quale la Taylor entra in contatto con i degenti del manicomio che tentano di aggredirla.

"Il testamento del mostro" (1961) di Jean Renoir

Montgomery Clift, il bravo e progressista dottor Cukrowicz scelto dall'amica Liz Taylor, malandato di salute (spesso si regge a fatica e le sue mani tremano), soffre d'insonnia, ha difficoltà di memorizzazione, assume stimolanti chimici, probabilmente anche a causa del grave incidente automobilistico di cui era stato vittima due anni prima che lo aveva reso quasi irriconoscibile, accentuando i suoi disturbi psichici.

Pressati dai tempi e dai costi di produzione, il regista Joseph Leo Mankiewicz, a sua volta sofferente per una malattia alle mani e non dell'umore giusto per poter affrontare i mille problemi che si presentano ogni giorno sul set e come il produttore Sam Spiegel, non è molto benevole e comprensivo nei confronti di Monty (il soprannome di Montgomery). Ma in sua difesa si schiera anche la Hepburn che lo considera un ottimo interprete, oggettivamente perfetto per la parte con quel suo sguardo tenero adatto ad un medico protettivo e con il suo modo di recitare con gli occhi, con un battito di ciglia e con le mani mobilissime.

*segue a pag. successiva*

"Improvvisamente l'estate scorsa" (1959) di Joseph Mankiewicz

*segue da pag. precedente*

L'attore ritornerà tre anni dopo in un ruolo simile in *Freud - passioni segrete*, (1962) per la regia di John Huston, film nel quale interpreta appunto il dottor Sigmund Freud negli anni cruciali della nascita della psicanalisi.

*Improvvisamente l'estate scorsa* fu ritenuto all'epoca un film choc, moderno e anticipatore del movimento "liberal", che nel decennio successivo avrebbe dominato l'industria cinematografica con pellicole quali *Indovina chi viene a cena; La calda notte dell'ispettore Tibbs; Gangster Story*; *Il laureato*. È il cinema dell'era di Kennedy, delle grandi rivolte razziali, del profondo mutamento della società americana alla conquista di molti diritti civili e sociali.

*Il testamento del mostro*, un film di Jean Renoir

In una cittadina nei sobborghi di Parigi vive in una villa appartata il dottor Cordelier (Jean-Louis Barrault), psichiatra stimato, che curava numerosi pazienti appartenenti alla ricca borghesia. Ormai ritiratosi dalla professione, il medico, accudito dalla fedele servitù, si dedica solo a curiose e misteriose ricerche cliniche.

Un giorno il suo amico Joly (Teddy Bilis), di professione notaio, è incuriosito e un po' spaventato dal testamento che lo stesso Cordelier gli ha fatto redigere. Tutti i suoi beni andranno a un certo Opale (Jean-Louis Barrault). La sera stessa Joly nei pressi della villa dell'amico psichiatra incontra uno strano individuo deforme che cerca di strangolare una bambina. L'uomo, vistosi scoperto, si rifugia attraverso una porta secondaria nella dimora di Cordelier.

Il notaio scopre così che l'individuo è Opale, ma non sa ancora che in realtà è lo stesso psichiatra a trasformarsi, dopo aver assunto una porzione, in questa altra persona dalla natura violenta con la quale può dare sfogo a tutti i suoi istinti più sfrenati. Una sera per l'ultima volta lo psichiatra, nelle sembianze di Opale, ingerisce un antidoto che consapevolmente lo porterà alla morte ritornando nuovamente Cordelier.

Girato nel 1959 da Jean Renoir, il film, che ha inizio con lo stesso autore davanti alla telecamera in uno studio televisivo, mentre introduce la sua opera agli spettatori, è stato prodotto con il sostegno della Radiodiffusion-Télévision Française. Alcune riprese sono state effettuate in studio con l'utilizzo di più telecamere e altre invece in esterni, mentre gli attori hanno dovuto sottoporsi a lunghe prove prima di poter girare.

Jean-Louis Barrault, nel doppio ruolo di Cordelier e Opal, ci regala una interpretazione di alto livello affiancato da ottimi comprimari tra i quali Teddy Bilis, Michel Viold, Jean Topard. La pellicola, con le scenografie di Marcel-Louis Dieulot e la fotografia in bianco e nero di Georges Leclerc, è tratta dal noto romanzo di Robert L. Stevenson, *Lo strano caso del dr. Jekyll e Mr. Hyde* 1886.

"*Renoir* - come scrive Jean Douchet – *una volta di più riesce a realizzare l'adattamento cinematografico più vicino allo spirito dello scrittore*", mentre secondo François Truffaut *"è uno dei film maledetti di Renoir come il suo 'Il diario di una cameriera' di cui eguaglia la ferocia. L'espressione di cui si fa abuso, dirigere gli attori, prende qui il suo senso reale, quando Jean-Louis Barrault, irriconoscibile in un ruolo quasi danzato, aggredisce freneticamente i passanti per la via. Animare un essere umano inventato, chiedergli di scivolare anziché camminare, dotarlo di una gesticolazione immaginata, caricarlo di una brutalità astratta e delirante, ecco un sogno d'artista. 'Il testamento del mostro' è questo sogno realizzato*".

L'opera avrà una distribuzione molto difficile e faticosa. Uscita nel 1961 in Svizzera e in Italia, verrà poi proiettata anche nei cinema francesi, ma solo in quelli della provincia, prima di essere trasmessa nel novembre dello stesso anno in televisione.

*Freud – Passioni segrete*, un film di John Huston

John Huston, regista da sempre eclettico, agli inizi degli anni Sessanta è affascinato dalla figura di Sigmund Freud, "l'avventuriero della scienza" come lo definisce lui. Dopo una prima stesura della sceneggiatura, anche se l'idea originaria viene da Jean Paul Sartre (autore di ben mille e cento pagine realizzate sull'argomento) che Huston ha conosciuto durante uno dei suoi soggiorni a Parigi, emerge inequivocabilmente la necessità di rendere il copione accessibile al grande pubblico. Il regista, perciò, affida a Charles Kaufman il compito di mettere a punto un nuovo testo.

Nel '63 l'autore di *Giungla d'asfalto* si trasferisce a Monaco di Baviera per realizzare il film intitolato *Freud – Passioni segrete* (*Freud*) ed incentrato sulla vita del padre della psicoanalisi sul quinquennio più importante della sua vita (dal 1885 al 1890).

Sono gli anni dell'autoanalisi e del superamento della fase in stato d'ipnosi a favore di un viaggio faticoso e doloroso nella memoria verso l'infanzia, la rimozione dei ricordi e l'elaborazione della teoria del complesso di Edipo.

Freud, che ha il volto smarrito di Montgomery Clift (l'attore punta più su di una somiglianza non fisica, ma psicologica), è stupito dalle verità che escono dai suoi pazienti. Ispirandosi al libro *Vita e opere di Freud*, una monumentale biografia di Ernest Jones, Houston si concentra sul cosiddetto "periodo di Breuer", cioè sulla collaborazione e la stretta amicizia con il medico viennese Josef Breuer, un collega più anziano che sta curando una paziente Anna O. (vero nome Berta Pappenheim), una ragazza isterica che soffre di annebbiamenti della vista e di paralisi nelle gambe.

I due studiosi, però, entrano in contrasto e la loro amicizia e ricerca comune nel campo finiscono bruscamente. Freud accetta i rischi del transfert (il possibile innamoramento del paziente o della paziente per il terapeuta) che invece il suo illustre collega rifiuta a priori.

La pellicola nel suo contesto drammatico affronta una duplice indagine, quella dei ricordi di Anna O., nel film Cecily Koertner (Susannah York) e quella legata al Freud bambino. Il risultato di queste terapie porta alla scoperta di un dato fondamentale, l'istinto sessuale presente nella personalità dell'individuo fin dalla sua infanzia che può portare nell'età adulta al manifestarsi di traumi psicologici. Purtroppo, in fase di montaggio la produzione riduce da 165 a 140 minuti la durata dell'opera. Huston si lamenterà sempre di come la costruzione logica della vicenda da lui ideata a causa dei tagli subiti sarà fortemente danneggiata, dimostrando ancora una volta la difficoltà di far convivere nel cinema l'impegno culturale di tipo più europeo con le esigenze dello spettacolo dell'industria hollywoodiana.

Per Montgomery Clift, che aveva appena terminato *Gli spostati*, sempre con la regia di Huston, il film rappresenterà una sfida con se stesso. Già malandato nel fisico e nella mente, oltre che da tempo alcolizzato e fragile psicologicamente, l'attore riesce comunque a confermarsi uno degli interpreti più straordinari del cinema americano di quel periodo.

Morirà quattro anni dopo a New York a soli quarantacinque anni nel suo appartamento colpito da infarto. "Il ribelle dell'America inquieta" degli anni Cinquanta insieme a James Dean e Marlon Brando, se ne va chiudendo, di fatto, un'epoca.

*Qualcuno volò sul nido del cuculo*, un film di Milos Forman

*"La ferrea dittatura di un'infermiera (Fletcher) sui pazienti di un manicomio viene messa a dura prova dal nuovo arrivato (Nicholson), un teppistello che ha simulato la pazzia per evitare il carcere. Sgradevole ma intenso e a tratti accattivante film-denuncia sull'istituzione manicomio, tratto dall'adattamento teatrale che Dale Wasserman ha fatto dell'omonimo romanzo di Ken Kesey*" (Il Mereghetti Dizionario dei Film 2011 B.C. Dalai editore)

Scritto inizialmente per Kirk Douglas, proprietario dei diritti sul romanzo da molti anni, il film sarà poi interpretato magistralmente da Jack Nicholson, in quanto Douglas si sentiva troppo vecchio per questa parte. Ma sarà suo figlio Michael, produttore della pellicola, a guadagnarsi l'Oscar come migliore film.

Il film del 1975, oltre a Nicholson vede nel cast Louise Fletcher, Danny De Vito, Brad Dourif e Christopher Lloyd, vincendo cinque Oscar: oltre al miglior film, anche alla regia, ai protagonisti maschili e femminili, alla sceneggiatura. Un'opera che rimarrà per sempre nella storia del cinema. *"Congegno drammatico impeccabile, ottiene gli effetti (di shock, di indignazione, di compassione) che il regista si propone. Abile in ogni piega, il film termina con una ripresa al rallentatore della fuga dell'omone indiano, dal basso, contro la finestra e il cielo*" (P.D'A Dizionario Universale del Cinema Fernaldo Di Giammatteo Editori Riuniti)

Ken Kesey, autore del romanzo best-seller, rifiuterà sdegnosamente di vedere la pellicola che non è raccontata come nel testo letterario dal punto di vista di Capo Bromden (il gigantesco Will Sampson). E ancora il titolo italiano di fatto non ha senso, perché 'cuculo' in inglese (cuckoo), vuol dire anche "pazzo".

*Pierfranco Bianchetti*

# La manutenzione della luna

Liliana Cantatore

Ci sono vari modi per augurare buone vacane. Forse il migliore è quello che permette di valorizzare i doni dell'estate: il recupero del tempo di guardarsi attorno, di vedere e godere le cose. C'è una empatia con la natura che purtroppo abbiamo smesso di coltivare. E la differenza è come tra *vedere* e *guardare*. Possiamo magari, in un momento di particolare felicità, perfino *parlare* con la natura. Ma è molto più difficile – o meglio ci vuole un diverso abbandono – per sentire che è la natura che ci parla. A volte penso che sia proprio questa la differenza tra la nostra poesia e la poesia orientale, come ad esempio quella degli *haiku*.

Per questo vorrei segnalare un corto d'animazione del 2011 che è un piccolo gioiello. Si trova facilmente in rete, basta digitarne il titolo, *La luna*, ed eventualmente la produzione, *film pixar disney*. Il titolo è in italiano perché italiano è il regista, Enrico Casarosa, naturalizzato statunitense ma nato a Genova nel 1971. Il film fu segnalato agli Oscar nel 2012. Non vinse il premio – e lo avrebbe meritato. Se dovessimo indicarne il genere parleremmo di un piccolo, intenso racconto di formazione, ma in realtà c'è molto di più in termini di temi e di emozioni. Il tutto in sei minuti circa di durata.

Il racconto fin dalle prime inquadrature suggerisce la poesia dell'ambiente. Una piccola barca con tre umani, una vasta notte stellata, il mare, una lampara che oscilla, il rumore dell'acqua. Per inciso non vi sono vere e proprie voci nel film, anche il modo di comunicare dei personaggi è ridotto a suoni, a *rumore*. Tutt'al più si potrebbe parlare non di linguaggio, ma di generiche intonazioni dettate dalle circostanze. Quanto ai personaggi umani sono tre, ognuno fortemente caratterizzato dall'età. Un vecchio, un uomo adulto, un bambino. Il punto di vista è quello del bambino: i suoi occhi pieni di stupore fungono da silenzioso commento. Negli adulti al contrario gli occhi e lo sguardo restano coperti dal berretto e dalle sopracciglia cespugliose.

Si sente che quella che il piccolo sta vivendo è una prima esperienza, fatta di superlativi assoluti. Il vecchio – il nonno – è vecchissimo, l'adulto è forzuto, la solitudine del mare è sconfinata, la barca minuscola – e così via. Vista dall'alto – in *plongé* - la barca sembra scomparire nel movimento del mare. L'inquadratura in *plongé*, e anche in *contreplongé*, torna frequentemente e suggerisce non tanto la fragilità e la vulnerabilità di chi guarda, quanto la presenza e l'emozione dell'infinito.

Il piccolo è lì per imparare il *mestiere*, quello per vivere e quello di vivere: la sua *vestizione* – subito controversa – inizia e termina dal berretto, quasi più grande di lui. Davvero, come portarlo? Spavaldamente verso l'alto? Cautamente rivolto in basso? Non può che finire, per gli adulti, con un'alzata di spalle. Ma il bambino ora li guarda attentamente: ogni gesto è suscettibile di imitazione, potrebbe chissà avere un significato, anche quando semplicemente ci si passa il dito sotto il naso o dietro l'orecchio. Ma intanto ,,, si leva la luna. Invade lentamente tutto il campo visivo, investe il bambino – e anche noi – come un incantesimo, la si accoglie trattenendo il respiro. La poesia conosce certe situazioni. Parole e immagini possono essere esattamente equivalenti. Questo è Diego Valeri:

*Cosa c'è che lenta si leva / per il cielo vasto e solo? / C'è una luna di rosa e d'oro / che sembra un fiore di primavera/.*

Questa luna va conquistata: una scala lunghissima perché si possa raggiungerla, un'ancora perché si possa trattenerla. Anche gli adulti hanno così un felice allunaggio tra cumuli di stelle avvizzite. Sono come una marea di foglie secche. Calpestandole fanno un rumore come di tappi di birra. A tratti ne cadono ancora dal cielo. Il bambino ne tocca una con il dito, ne ascolta il suono, stabilisce fugacemente un contatto. Spuntano da una piccola baracca scope e rastrelli, gli arnesi del mestiere: i tre sono infatti spazzini di stelle. Anche qui sulle istruzioni e sugli strumenti di lavoro il parere degli adulti è diverso. Nel frattempo cade una stella enorme, pericolosa, un autentico monolite. Cadendo si frantuma in altre manciate di stelle. La più grande resta profondamente infissa sulla superficie della luna e rifiuta di spostarsi.

E' il piccolo a prendere l'iniziativa, ma prima sposta il suo berretto con la visiera all'indietro in un gesto che nessuno gli ha suggerito e che gli viene naturale. Ha preso un piccolo martello, quasi uno strumento musicale, ascolta, piegandosi, la voce della stella. Poi la tocca e quella si frantuma, come se danzasse, in altre miriadi di stelle. Nello stupore che li tocca si vedono finalmente anche gli occhi degli adulti.

Ora tutto è più facile. Nel silenzio e nella quiete del ritorno, libera dalla spazzatura che le impediva di respirare, la luna piena è divenuta un sottile quarto di luna. Già, magari era quello il segreto delle fasi lunari … Piaget, il più noto psicologo dello sviluppo, cita la osservazione di un bambino, il suo punto di partenza sulla via del sapere: *i monti esistono perché la luna possa tramontarvi dietro.*

In ogni caso i temi sono evidenti: la conoscenza e l'esperienza come acquisizione dell'identità - un processo in continuo divenire pena la mummificazione – il rapporto tra tradizione e innovazione, la cura dell'ambiente, il rapporto con la natura. Vorrei però sottolineare l'emozione prevalente da cui tutto ha il suo inizio: il senso della meraviglia, lo stupore come strumento di conoscenza, la capacità di vivere la quotidianità come avventura. Del resto, per Giambattista Vico, è questo ciò che caratterizza le prime fasi della storia dell'uomo. Forse non siamo ancora troppo vecchi per ricordarlo e per capirlo.

*Liliana Cantatore*

"La luna" (2011) scritto di Enrico Casarosa

# Solo chi cade può risorgere (Dead Reckoning, 1947)

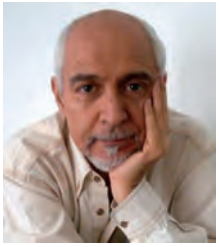
Antonio Falcone

Gulf City, Stati Uniti d'America, 1946. Ferito e con la polizia alle calcagna, Warren *Rip* Murdock (Humphrey Bogart), capitano dei paracadutisti reduce dal II Conflitto, si rifugia all'interno di una chiesa. Qui riconosce Padre Logan (James Bell), anche lui con dei trascorsi da paracadutista, cui spiega quanto sia urgente parlare con qualcuno di ciò che gli è accaduto negli ultimi giorni, di come intendano farlo fuori, precisando che ha agito per salvare l'onore del suo caro amico Johnny Drake (William Prince), compagno d'armi, col grado di sergente. Eccolo allora raccontare di quando ambedue ricevettero l'ordine di recarsi da Parigi, dove si trovavano ricoverati in ospedale, a Washington D. C., a bordo di un bombardiere che li vedeva unici passeggeri. Inoltre all'arrivo non vi era ad attenderli il *Corpo Medico*, bensì il colonnello del *Corpo Combattenti* e il motivo andavano a scoprirlo da lì a poco: i due avrebbero dovuto ricevere delle onorificenze, per l'eroismo dimostrato in battaglia, ma Drake si diede alla fuga prima che i giornalisti lo potessero fotografare. Warren, insospettito, iniziava quindi ad indagare, fino a scoprire che il commilitone si era arruolato sotto falso nome, così da sfuggire all'arresto, essendo accusato dell'omicidio di tale Chandler, milionario avanti con gli anni, della cui moglie, Coral (Lizabeth Scott), era innamorato. Appreso della morte di Johnny, carbonizzato in un incidente d'auto, il nostro si prodigava per fare luce sulla vicenda, tutta una serie di accadimenti che portavano al proprietario di un locale notturno, Martinelli (Morris Carnovsky), fino a coinvolgere la citata Coral, al cui fascino, lui, solitamente diffidente nei riguardi delle donne, finiva per cedere... *Dead Reckoning* (preferisco usare il titolo originale in luogo di quello "ecclesiastico" scelto per la distribuzione italiana, frase che ritorna arbitrariamente anche sul finale, nel dialogo tra *Rip* e Coral), diretto da John Cromwell su sceneggiatura di Steve Fischer ed Oliver H. P. Garrett, rientra tra i titoli meno celebrati della filmografia di Bogart, sicuramente inferiore ad altri *noir* che lo hanno visto protagonista, capolavori conclamati quali *The Maltese Falcon* (John Huston, 1941) o *The Big Sleep* (Howard Hawks,1946). Comunque, pur nell'evidenza di una scrittura un po' in affanno nell'ambito di alcuni passaggi, che possono apparire contorti oppure risultare oscuri ed un'alchimia non propriamente al fulmicotone tra il granitico *Bogey* e la pur ammaliante Lizabeth Scott, neanche lontanamente paragonabile alla tattile sensualità di cui trasuda il citato *The Big Sleep*, la pellicola si offre alla visione come una realizzazione sì minore ma non per questo priva di un certo fascino. Merito di una valida fotografia in bianco e nero (Leo Tover), incline a rendere espressivamente il classico dualismo ombra/luce, anche metaforico, e di una regia attenta e diligente, in particolare nel conferire idoneo risalto alle valide interpretazioni attoriali. Distribuito dalla *Columbia Pictures*, *Dead Reckoning*, a quanto si apprende da varie fonti, avrebbe dovuto avere come protagonista femminile Rita Hayworth, ma l'attrice rifiutò causa un diverbio contrattuale, per cui le subentrò Lizabeth Scott, "prestata" dalla *Paramount*, dove il produttore indipendente Hal Wallis l'aveva "plasmata" in contrapposizione alla Bacall. Se quest'ultima s'impose come *The Look*, la rivale si guadagnò un soprannome adatto alla bisogna, *The Treat* (la minaccia). Una volta che Bogart venne momentaneamente ceduto dalla *Warner Bros.*, gli venne data ampia libertà di scelta riguardo il regista, che venne quindi individuato in Cromwell, il quale aveva aiutato l'attore a debuttare in teatro, negli anni Venti. Riguardo invece il soggetto, "*tra il solito mucchio di roba che la casa di produzione teneva a portata di mano per vedere se riusciva a rifilarla a qualcuno*", Cromwell scelse "*quello, che era rivoltante*", pur avvertendo "*che se ne poteva ricavare fuori qualcosa*" (*Caro Bogart - Una biografia*, Jonathan Coe, *Superfeltrinelli*, 2004; Titolo originale: *Humphrey Bogart Take It & Like It*, 1991). Si trattava del copione di Fisher e Garrett, basato su un racconto di Gerald Drayson Adams, adattato da Allen Rivkin. Con elementi narrativi che, come notato dai critici dell'epoca, possono ricordare film quali *Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944), il racconto via *flashback* ad esempio, o *The Maltese Falcon*, in primo luogo la pervicacia espressa nel ricercare la verità per preservare la memoria di un amico, *Dead Reckoning* si regge precipuamente sulle spalle di Bogart, sempre a suo agio nei panni, tra il dolente e il disilluso, di un individuo cinico, sprezzante, sarcastico, profondamente misogino (la donna ideale, a suo dire, dovrebbe essere minuta, così da conservarla in tasca e tirarla fuori al momento opportuno, a grandezza naturale, muta e arrendevole), ma sempre forte di un del tutto personale codice morale da cui attingere e in nome del quale combattere determinate battaglie fino in fondo. In primo luogo quella intesa a difendere un forte sentimento amicale ("*Tenevo di più a Johnny*" è la risposta data a Coral su ciò che prova nei suoi riguardi), per poi perseguire valori volti alla dignità personale e al rispetto altrui (manda giù un *whiskey* drogato per salvaguardare il cameriere che l'aveva avvisato della "riserva speciale"). Qui la sua riluttanza nei riguardi del fascino femminile, sublimato da una Scott *femme fatale* sinuosa e sottilmente ambigua (si esibisce, doppiata da Trudy Stevens, anche nell'esecuzione della canzone *Either It's Love or It Isn't*, parole e musica di Allan Roberts e Doris Fisher), è resa ancora più manifesta rispetto ad altri ruoli simili, quasi parodica, una resistenza protratta fino all'ultimo, anche nel riprendersi prontamente dall'essere caduto nell'intricata rete che gli viene ordita intorno. Quindi, riprendendo nel concludere quanto scritto nel corso dell'articolo, un'opera minore ma con un suo perché, a partire dal sentore di un sottile fascino misterico e proseguendo con una palpabile tensione emotiva, non disgiunta quest'ultima da una certa fascinazione romantica, sublimata nel finale (mi riferisco ai dialoghi in lingua originale),quando *Rip* saluterà Coral manifestando però un'affettuosità "cameratesca", rimembrando di riflesso la morte dell'amico con cui ha condiviso le ambasce belliche e alla cui memoria ha reso giustizia.

*Antonio Falcone*

*I dimenticati #121*

# Marcelo Pérez


Virgilio Zanolla

Nei primi decenni del muto, entrare nel mondo del cinema era - per certi aspetti - relativamente facile: non solo perché si aveva spesso bisogno di professionisti di questo o quel mestiere (acrobati, trapezisti, illusionisti, cavalieri, forzuti, ballerini, addestratori di animali, ecc.), di attori bambini e di persone dal fisico singolare (grassoni, filiformi, giganti, nani, ecc.), altresì in quanto gli *short* o cortometraggi ad un rullo, basandosi sovente sull'improvvisazione, richiedevano persone dotate di inventiva e gran senso pratico; le quali, una volta a contatto con l'ambiente, mettevano poco ad acclimatarsi e sviluppare il proprio talento in uno o più dei tanti rami del settore: la recitazione, la direzione artistica, la sceneggiatura, la ripresa cinematografica, ecc. Per questo, si registrano i casi di molti attori divenuti poi registi o sceneggiatori. Tra costoro c'è un comico che raggiunse vasta popolarità in più paesi europei e in America, la cui recente riscoperta si deve per gran parte alla solerzia di ricercatore del suo biografo Steve Massa: Marcelo Pérez. Come nel caso di Florence Lawrence e di molti altri attori del muto trattati in questa rubrica, infatti il problema principale da affrontare è che a dispetto della fama che godettero e dell'alto numero di pellicole che interpretarono, restano a testimoniare la loro bravura pochissimi film.

Di nascita, Marcelo Fernández Pérez era spagnolo, nativo di Madrid; sussistono incredibilmente ancora incertezze circa i suoi estremi biografici: riguardo alla nascita, c'è chi dice sia venuto al mondo il 29 gennaio 1884, chi il 1° giugno dello stesso anno; chi sposta una di queste date al 1885, e chi all'87. Quel che risulta indubbio, è che la sua famiglia si trasferì in Francia, a Parigi, quando lui era ancora infante. Si trattava probabilmente di attori di teatro o di circensi, in quanto fin da piccolo Marcelo apparve in alcuni spettacoli di vaudeville e si esibì nei circhi in qualità di clown e quale acrobata: esperienze che si rivelarono utilissime nel momento del suo approccio con l'allora fanciulla settima arte. Verso il 1907 egli, infatti fu arruolato come comparsa negli short comici girati da alcune case di produzione: la Pathé Frères, l'Eclipse e l'Éclair. S'era fatto anche un nome d'arte, col quale è più conosciuto anche oggi: Marcel Fabre; al momento non abbiamo notizie certe sui suoi primi anni di carriera, ma poiché il personaggio comico di Robinet, con cui guadagnò la notorietà, nacque allora, è da credere che Marcelo si fosse rapidamente fatto strada come attore. L'unico titolo francese che rimanda a lui è lo short comico. *Il ciclista miope* (Les mésaventures d'un cycliste myope, 1907) diretto da Georges Hatot per la Pathé Frères, dove alcuni gag messi in atto vennero da lui ripresi tre anni dopo ne *La prima bicicletta di Robinet*.

Non per caso, dunque, nel 1910 venne chiamato a lavorare in Italia da Arturo Ambrosio dell'Ambrosio Film di Torino, il quale, deciso a concorrere negli short comici con la concittadina Itala Film, che grazie a un altro comico d'oltralpe, l'*havrais* André Deed, proponeva con grande successo il personaggio di Cretinetti, e con la romana Cines, che aveva appena assunto il *bayonnès* Ferdinand Guillaume, in arte Tontolini. Tre giovani, tutti di piccola statura (Marcelo era alto 150 cm. e pesava 59 chili) e abilissimi acrobati; se Cretinetti era sempliciotto e a tratti arrogantello, e Tontolini funambolico e un po' surreale, il Robinet di Marcelo si collocò nel giusto mezzo: inquieto, ottimista, millantatore, ma ricco d'iniziativa e

a suo modo intrepido, una maschera difficile da dimenticare, a dispetto di una certa meccanicità che almeno nelle trame contraddistingueva i cortometraggi comici italiani d'allora. Oltre ad essere spesso spettacolarmente dinamici, i suoi gag erano divertenti in quanto paradossali: come quando, in *Robinet vuol fare il jockey* (1910), deciso a perdere peso per diventare fantino, Robinet si fa tra l'altro riempire di pugni da un pugile; o quando, ne *L'abito bianco di Robinet* ('11), il nostro personaggio, uscito di casa con un vestito candido, incappa in una serie di disavventure stradali che rendono il suo abito chiazzato e sporchissimo, ma alla fine ne recupera il colore immacolato grazie all'intervento di alcuni attacchini, i quali, investiti da lui nell'attimo in cui si accingevano al lavoro, per vendicarsi lo spennellano di vernice bianca.

Robinet divenne popolarissimo, e venne esportato in altre cinematografie: in Inghilterra e negli Stati Uniti si chiamò Tweedledum, in Olanda e Germania Nauke, in Ungheria Robinetti, mantenendo il nome originale solo in Francia e Spagna. «Il nome di Robinet è come un incontro meteorologico in una notte di estate, è come una parola di augurio data da un familiare ad un essere che gli è caro. Robinet è il benefattore delle persone tristi; egli, questo non sa né si cura di sapere, trasmette la sua arte piena di naturalezza per intuizione» così recitava un profilo sul nostro attore apparso il 10 settembre 1913 e rintracciato sul web nel Silent Film Archive.

Gli short interpretati da Marcelo, inizialmente diretti da Ambrosio, passarono presto sotto la sua creazione, regia e supervisione. Nei sei anni in cui lavorò per l'Ambrosio Film egli prese parte a circa 150 pellicole, non solo della serie Robinet, anche di quella Fricot e di quella Gigetta (due altri personaggi comici, interpretati rispettivamente da Ernesto Vaser e Gigetta Morano, considerata la prima attrice comica della storia del cinema), dei quali fu co-protagonista e assunse sovente la regia. A Robinet venne affiancato con successo nell'11 il personaggio di Robinette, interpretata dalla veronese Nilde Baracchi: secondo la trama moglie, fidanzata, amica, e talvolta perfino complice di Robinet (*Robinet ricattatore*, 1912). Marcelo però diresse e interpretò anche altri interessanti film: come, in collaborazione con Luigi Maggi per la regia e ancora a fianco della Baracchi nel ruolo di Mysora, il mediometraggio *Le avventure straordinarissime di Saturnino Farandola* nel '13, tratto dal romanzo fantastico *Viaggi straordinarissimi di Saturnino Farandola* di Albert Robida e suddiviso in quattro episodi; dove non si può fare a meno di ammirare la genialità di alcune trovate, come le scimmie quasi umane nel primo e lo scontro tra aerostati nell'ultimo. E come quel piccolo capolavoro di *Amor pedestre* ('14): storia di un triangolo amoroso tra una dama, il suo corteggiatore e il marito di lei, che porta a un duello tra i contendenti: dove il corteggiatore, che finge di soccombere restando ferito, viene consolato nel modo più classico dalla dama. La particolarità di questo corto della durata di poco più di cinque minuti, che non ha precedenti per l'arditezza concettuale, è che i personaggi vengono sempre ripresi solo dalle ginocchia in giù.

Gli anni d'oro del cinema muto italiano si conclusero nel 1915, con l'ingresso dell'Italia nella Prima guerra mondiale: il blocco di alcuni mercati esteri, il vertiginoso aumento dei prezzi, l'arretratezza dei mezzi tecnologici e la pesante concorrenza americana furono le principali cause dell'incipiente crisi del settore che portò a un rapido declino della produzione nazionale, durata fino alla seconda metà degli anni

*segue a pag. successiva*

*segue da pag. precedente*

Venti. Marcelo fu tra i primi a rendersi conto del mutamento delle cose, e quell'anno stesso, con la sua partner storica Nilde Baracchi, decise di trasferirsi negli Stati Uniti; l'ultimo suo lavoro italiano fu la commedia *Il yacht misterioso* ('15), un mediometraggio che oltre a interpretare diresse in collaborazione con Adelardo Fernández Arias.

Una volta negli States, ingaggiato dalla Universal Film Manufacturing Company, codiresse con Allen Curtis e interpretò almeno uno short comico, *A Day at Midland Beach* ('15), della serie Joker Comedies, varata dalla casa di produzione nel '13 allo scopo di contrastare i fortunatissimi corti della Keystone. In essa vestiva i panni di Tweedledum, l'alter ego americano di Robinet, qui alle prese con la fidanzata Elsie (la bionda Elsie MacLeod) che vuol trascorrere con lui una giornata al mare. Nel febbraio-marzo del 1916 Marcelo lavorò alla Vim Comedy Film Production di Jacksonville e New York, dei poco specchiati Louis Burston e Mark Dintenfass, dove diresse e interpretò quattro short impersonando Bungles (in italiano, «pasticci»), una sorta di vagabondo zazzeruto e barbuto che per sbarcare il lunario prima si veste da donna, poi s'improvvisa imbianchino, quindi si mostra investigatore, infine, abbandonato dall'amata, rimedia una caterva di botte e innaffiature dalle pompe dei Vigili del Fuoco; erano suoi partner Elsie MacLeod e, quale antagonista, l'allora ventiquattrenne Oliver Hardy, ancora senza i baffetti alla Hitler.

Sempre nel '16, passato con la Baracchi alla Eagle Film Company di Jacksonville, poté finalmente riproporre il suo Robinet, divenuto appunto Tweedledum, tornando ad avere successo con opere come *A Busy Night*, dove utilizzando il sistema della doppia esposizione si propose ad un tempo in ben sedici ruoli, anticipando una trovata de *Il teatro* (The Playhouse, 1921) di Buster Keaton. Tra quell'anno e il '22 Marcelo scrisse, interpretò e diresse diverse pellicole, affiancato dalla Baracchi (Robinette-Tweedledee). La sua prima sceneggiatura accreditata è per lo short comico *The Recruit*, scritto nel '18 in collaborazione con William Alfred Seiter. Nel biennio 1918-19 apparve in una serie di commedie dirette e prodotte da Seiter per la Jester Comedy Company a Cliffside Park, nel New Jersey: ne erano protagonisti sempre gli stessi personaggi, soltanto con altri nomi: Tweedledum divenne Tweedy-Dan e Tweedledee Nilde Babette. Una seconda serie della coppia comica, girata nel '19 con l'ingresso di nuovi personaggi, ebbe meno successo: il risultato fu che Nilde Baracchi decise di tornare in Italia, e il suo ruolo passò alla ventisettenne Dorothy Earle, nome d'arte di Esther Lucille Elmendorf. Tra i due interpreti scoccò subito la scintilla, che il 2 febbraio del '20 li portò al matrimonio; alla fine di quell'anno essi divennero genitori del loro unico figlio, Marcelo Pérez Jr. detto Marty.

In quel periodo, forse anche per le nuove responsabilità che si era assunto, Marcelo si dedicò alla sceneggiatura e alla regia oltre che all'interpretazione; essendo dotato di fervida fantasia, concepì e scrisse varie storie, soprattutto commedie e western. Col nome di Marcel Pérez, scrisse e diresse due lungometraggi prodotti da Seiter e interpretati dalla bellissima attrice Rubye De Remer, i thriller: *Il modo in cui le donne amano* (The Way Women Live, 1920) e *Lusso* (Luxury, 1921). Nell'aprile del '21 Marcelo lavorò con la Reelcraft Pictures Corporation, per la quale produsse almeno nove cortometraggi della serie Mirth Comedies, imbastiti sul personaggio di Tweedy, abbreviazione di Tweedly-Dan. Nella primavera dell'anno seguente iniziò

"Una luna di miele scomposta" (1916) di Thomas Bentley

"Some Hero" (1916) di Marcel Perez

"Robinet innamorato di una chanteuse" (1911) di Marcel Fabre

Marcelo Pérez e Nilde Baracchi in "Oh! What a Day" (1918) di William A. Seiter

Marcelo Pérez con Elsie MacLeod "Bungles Rainy Day" (1916) di Marcelo Pérez

a collaborare col produttore Frank M. Sanford: l'obiettivo era dirigere otto film di ambientazione western interpretati da Pete Morrison e una nuova serie di dodici short di Tweedy; ma poté portare a compimento solo sei pellicole per ogni serie, giacché sul set fu vittima di un gravissimo incidente: inavvertitamente, cadde su di un rastrello, uno dei cui denti gli perforò l'osso di una gamba, costringendo all'amputazione dell'arto.

Per lui fu un colpo durissimo, perché lo costrinse a chiudere la sua carriera d'attore. Durante la lunga convalescenza si mise a scrivere sceneggiature in compagnia della moglie: la quale nel '27, diretta da lui, avrebbe poi interpretato uno di questi loro lavori, il western *Pioneers of the West*. In ogni caso, Marcelo non interruppe davvero mai l'attività: nel 1924 guadagnava 400 dollari settimanali come *gagman* (inventore di gag) per il comico inglese Jimmy Aubrey. L'anno seguente riprese con la regia, dirigendo per la Joe Rock Comedies associata alla Standard Photoplay Company una serie di commedie interpretate dall'attrice franco-americana Alyce Ardell, ogni volta con un partner differente: il comico eppoi regista Slim Summerville, Neely Edwards, perfino lo stesso Joe Rock. Tornò occasionalmente davanti alla macchina da presa interpretando il disabile Phil nel western *Lash of the Law*, che egli stesso diresse nel '26. Si trattò di una delle sue ultime realizzazioni: nell'ottobre 1927, colpito da un tumore ai polmoni, venne ricoverato in ospedale a Los Angeles, dove si spense l'8 febbraio 1928, all'età presunta di quarantaquattro anni; occorre infatti considerare che lamentabilmente risulta controversa anche la data del suo decesso: c'è chi sostiene che morì l'8 febbraio 1929, chi il 3 agosto 1927, chi il 3 agosto 1929.

Sfortunato nell'ultima parte della vita, come abbiamo anticipato Marcelo Pérez lo fu anche riguardo alla sua eredità artistica: delle forse 300 pellicole interpretate e/o dirette e sceneggiate è rimasto ben poco. Colpa sia del deterioramento del materiale filmico, sia dell'irreperibilità delle copie, spesso realizzate per piccole case di produzione che ebbero esistenza labile e breve; inoltre, egli ci mise del suo confondendo i ricercatori col continuo cambio di nome (Marcel Fabre, Michel Fabre, Marcel Pérez, Fernández Pérez, Marcel Fernández Pérez, Marcel F, ecc.), che faceva il paio col già contemplato mutare di nome dei suoi personaggi.

*Virgilio Zanolla*

# Mercoledì (2022), la serie

Leonardo Capuzzi

*Mercoledì* è serie televisiva del 2022 prodotta e distribuita da Netflix. Il prodotto si presenta come spinoff della *Famiglia Addams* incentrato sulla loro particolare figlia. L'interprete Jenna Ortega riesce con estrema bravura a dare la propria versione del personaggio omaggiando quelle del passato come Christina Ricci e Lisa Loring. Senza snaturarle o parodizzarle. I creatori di questo *teen drama* sono Alfred Gough e Miles Millar, sceneggiatori e creatori di *Smallville*. Tim Burton, regista dei primi 4 episodi riesce attraverso la sua estetica e grottesca visione a raccontare questa storia in una maniera unica e avvincente. Burton stesso si trova tantissimo a suo agio con personaggi molto simili a lui. Alle musiche ritorna Danny Elfman dopo aver composto la soundtrack di *Dumbo*, ultimo film fino a quel momento dell'autore. La serie potrebbe presentarsi come il classico teen drama, ma attraverso l'aggiunta delle atmosfere thriller vira in un'altra direzione bilanciando molto bene i due generi. Il regista di Batman dirige i primi quattro episodi e gli altri diretti da due suoi colleghi. A livello registico c'è una grande differenza: lo stile dell'autore è immediatamente riconoscibile: alla gamma cromatica utilizzata che va dal blu al nero, al rosso insieme all'azzurro. Soprattutto nelle scene in esterni e notturne. I movimenti di macchina messi in scena da Burton sono molto peculiari, e sono caratterizzati da carrellate lente, piani sequenza, primi piani e dolly. Gli altri due, James Marshall e Gandja Monteiro prendono una strada diversa offrendo un impianto tecnico che vuole omaggiare il regista di Burbank. Questo progetto è nato dalla voglia del regista di rimettersi in gioco, dopo il buon successo di *Dumbo*. A detta sua dopo quel film voleva ritirarsi perché aveva perso fiducia nei confronti di Hollywood. Nel 2021 grazie all'entrata di Jenna Ortega, di Alfred Gough e Miles Millar, il regista tornava ufficialmente a bordo e ritrovava la creatività che lo aveva sempre contraddistinto. A poche ore dalla sua uscita la serie ha totalizzato oltre un miliardo di visualizzazioni diventando un grande successo di pubblico e tra le più viste sulla piattaforma.

La versione proposta a livello estetico degli Addams è quella originale nata nel 1938 dal creatore che ha dato loro il nome. Catherine Zeta-Jones è perfetta nei panni di Morticia, sensuale e dark al punto giusto. L'intento è quello di ricordare la compianta Caroline Jones, interprete storica del personaggio nella serie televisiva degli anni 60. Luis Guzman interprete di Gomez, è assolutamente in parte ed esteticamente ricorda le strisce a fumetti dove si nota il suo essere corpulento, a differenza di John Austin e Raul Julia che invece erano longilinei. Fred Armisen interpreta una nuova versione dello zio Fester, ricordando e omaggiando Jackie Coogan e Christopher Loyd. I personaggi di Lurch e Pugsley sono di contorno, e non tanto importanti. Enid (la compagna di stanza di Mercoledì) si presenta attraverso il suo carattere dolce ma al contempo forte e deciso. In netto contrasto con la protagonista. Mano interpretato da Victor Dorobantu è un mimo eccezionale e riuscire ad essere credibile solamente attraverso una mano non è assolutamente da sottovalutare. Infatti, è uno dei personaggi meglio gestiti. La computer grafica utilizzata su di lui non è assolutamente invasiva e si amalgama bene con gli ambienti e personaggi. Esteticamente Mano è realizzato benissimo. Rattoppato e cucito da vari punti di sutura.

La preside Weems interpretata da Gwendoline Christie è assolutamente perfetta. Molti dei dialoghi tra lei e Mercoledì sono taglienti ben costruiti e giocano molto sul botta e risposta. Zio Fester, interpretato da Fred Armisen dà un'interpretazione veramente perfetta. Nonostante compaia per poco tempo è un personaggio che non si dimentica assolutamente. Essendo parte integrante della famiglia più stramba dell'audiovisivo.

La *Nevermore Accademy*, il luogo in cui si svolge la storia è realizzato in maniera perfetta. A livello estetico è pura fantasia burtoniana, con le sue guglie e gargoyle. A livello scenografico c'è stata una cura a limiti del maniacale e si nota quanto gli addetti ai lavori ci abbiano lavorato, seguendo gli schizzi creati da Burton.

La narrazione risulta davvero scorrevole e quando una puntata finisce, si vuole vedere subito la successiva. La messa in scena riesce benissimo a coinvolgere lo spettatore in quello che accade e farlo sentire come fosse realmente in quella determinata situazione.

All'interno della serie vi sono anche alcuni omaggi alla saga di *Harry Potter* in particolare al quarto capitolo *Harry Potter e il Calice di Fuoco*. Ed è un'aggiunta veramente interessante e funzionale, perché proprio la messa in scena ricorda il *Torneo Tremaghi*. Tuttavia, non c'è solo questo omaggio. Uno ulteriore è rivolto a *Carrie lo Sguardo di Satana* di Brian De Palma del 1976, in particolare nella famosa sequenza del ballo in cui cade il sangue in testa alla protagonista. Esteticamente colpisce moltissimo e riesce anche a divertire lo spettatore. Il look di Jenna Ortega è assolutamente perfetto e diventato iconico. In molte interviste Burton ha dichiarato che ha curato personalmente le famose trecce di Jenna. Ciò che colpisce di questo progetto è la passione che tutte le persone coinvolte ci hanno messo. Il budget è ben utilizzato per essere una serie Netflix, A livello di location, la serie è ambientata a Bucharest in Romania. Sono molto suggestive, sono sia confortevoli come la tavola calda e la scuola, che fredde come la centrale o la dimora dei coniugi Gates. Nella prima la gamma cromatica varia dal blu, al marrone chiaro e al bianco. La magione e la centrale utilizzano invece il marrone scuro e il nero.

Le coreografie sono veramente ben realizzate, come ad esempio la famosa scena del ballo che vede Mercoledì protagonista, preparata e messa in scena proprio dalla stessa Jenna Ortega. In quella sequenza la regia di Burton riesce ad esaltare il momento attraverso movimenti di macchina e stacchi di montaggio calcolati.

Grazie al successo di questa prima stagione si sono aperte le porte per una continuazione che arriverà tra l'estate e l'autunno di quest'anno. Non ci resta che aspettare e vedere.

*Leonardo Capuzzi*

# Il signore del castello (1989) di Régis Wargnier

Il cuore oscuro della fanciullezza

Demetrio Nunnari

In clinica, Charles (David Behar) osserva la madre al lavoro. È cruento il miracolo della vita che nasce. Il tempo di cambiarsi e un viaggio li attende. Rimasto vedovo, monsieur Bréaud (Jean Rochefort) ha bisogno dei servigi di entrambi; una governante per il castello e un amico per il suo Thomas (Régis Arpin). Madame Vernet (Dominique Blanc) accetta; il marito è disperso in Indocina, e i denari non bastano mai. Ma l'accoglienza non è calorosa. Un pesante masso, che infrange l'invetriata della sua finestra, e un corvo insanguinato fra le coltri spaventano Charles a morte. A stento il padrone di casa trattiene la domestica. Suo figlio non è malato né pazzo, ma solo tanto infelice. E mentre, fra un'escursione e l'altra, i grandi rompono il ghiaccio, i bambini si lasciano dominare dalla strana acredine che li pervade. Thomas seguita a trattare il coetaneo da suddito, finché quegli s'ingegna una sortita trascinandoselo dietro. Charles, per una notte, vuol vivere fra i boschi all'avventura come il padre, ed è la sua rivalsa: fuori dalle mura domestiche, l'altro baldanzoso monello si fa pavido e ombroso, e il ragazzino – con fare solenne – lo dichiara suo prigioniero. Ma il pericolo è in agguato. Thomas perde l'equilibro e cade in un ruscello rischiando di annegare. Con coraggio Charles lo salva, insinuando fra i due una flebile tregua. Verranno ritrovati a mattina. Intanto, tra i loro genitori esplode la passione. Il tormento del ragazzo non ha fine. Sua madre è tacciata di essere una donnaccia, che per denaro s'approfitta del suo spasimante. E lui andrà presto allo stesso collegio di Thomas, il che non gli garba. Per fortuna, dopo quanto accaduto, si viene a patti: gli ospiti lasceranno il castello. Prima che ciò accada, però, a minacce e angherie fan seguito curiosi giochi infantili in cui, con scioccante candore, i due ragazzetti mimano *en travesti* la sordida tresca amorosa dei loro adulti. Per un po', ma non per molto, la routine prosegue su binari separati. Ritracciato il piccolo Charles, monsieur Bréaud fa giungere all'amata la richiesta d'un appuntamento. Il fanciullo terrà fede all'impegno preso, ma in ritardo. Nel frattempo, in balera, vuol difatti concedersi un ballo con la "prima donna" della sua giovane vita, come fosse una sorta di addio. Il menage a quattro così ricomincia, oppresso però dallo spettro incombente del collegio. E così, nel bel mezzo d'una foto di rito coi bimbi in divisa, Charles spicca un balzo e corre via. Thomas ritrova i suoi indumenti in riva al mare poco dopo. Urla invano al vento il nome del compagno, e i suoi occhi, sempre freddi e cinerei, sono madidi di lacrime. Tratto dal romanzo omonimo di Susan Hill, *Il signore del castello* di Wargnier non è il primo film che racconti d'una infanzia tormentata, ma è forse il solo che dica di una fanciullezza capace di infliggere il tormento e ferire a morte. Ed è questo il suo valore aggiunto. Lo fa in maniera schietta, con ambientazioni e atmosfere gotiche abilmente sospese tra incanto e realtà. C'è il maniero; ci sono i corvi, il sangue e un bosco minaccioso. "Io sono il signore del castello, e tu il sudicio monello" recita, sprezzante e divertita, un'antica filastrocca inglese. Nei suoi versi, i protagonisti del racconto, che paiono venire a noi da un passato lontano, che non esiste più. Il nobile Thomas, algido e fine, e il plebeo Charles, corvino e sanguigno. Vorrebbero, ma non possono, essere amici. Devono prima elaborare il lutto che oscura il loro cuore. Per gli adulti, già usi ai mille casi della vita, è facile. Il facoltoso e belloccio Bréaud trova ristoro fra le grazie di qualche avvenente amichetta. Madame Vernet sublima invece tutto in una composta accettazione. Per i bimbi è diverso. Ad una prima perdita mai vorrebbero che ne seguisse un'altra. Perciò il bisogno di sentirsi solidali nel dolore è in loro soffocato dall'istinto vitale del possesso. L'avere diventa essere. Così, uno

difende a denti stretti il suo territorio, ed entrambi darebbero la vita per salvare ciascuno il proprio genitore dalle presunte insidie dell'altro. Tornati i Vernet al castello – poco prima del tragico epilogo -, i bambini si affrontano a fil di spada. E sono armi vere, prese da un baule su in soffitta. Il duello ha una valenza simbolica. Thomas è la parte maschile dell'umano, dura e spietata fino al cinismo; Charles è il femminino, più dolce e remissivo. Si scontrano ma si completano, pur essendone ignari. Invero, una complementarità già vista nella pruriginosa messa in scena della liaison tra mamma e papà. In tutto ciò, gioca un ruolo "necessario" l'intero commento sonoro, che il regista – con sottile perspicacia – ricava dalla musica colta di Sergej S. Prokof'ev [1891-1953]. Figura di spicco del modernismo novecentesco, il compositore russo si distingue per uno stile geometrico, acuminato, scevro dal melenso sentimentalismo. E, a ben guardare, ve ne sono tante di geometrie nel lungometraggio, il cui sguardo è poi una impietosa disamina del cuore nero d'una età acerba troppo a lungo idealizzata. Ma l'eclettico Prokof'ev si volge (col "Supplizio" da *Ivan il Terribile*) anche al barbarico passato della terra natia, al fiabesco ("Padre e figlio" e "La fuga" da *Cenerentola*), al suggestivo immaginario shakespeariano ("Danza dei cavalieri" e "Il ritorno al castello" da *Romeo e Giulietta*). Una scelta inusitata, ma colta ed elegante, che dà risalto ad una narrazione già di grande impatto. *Il signore del castello* è un film sui bambini, ma non per bambini. E si giunge così al doloroso risvolto finale. Sul bagnasciuga – in una scena ch'è un chiaro rimando a Truffaut - per la prima volta l'ebbro dionisiaco cerca e non trova il docile apollineo, e piange la perdita di una parte importante di sé.

*Demetrio Nunnari*

# La contemporaneità nell'esperienza artistica di Andy Warhol

Carmen De Stasio

Nell'ambito di un progetto volto a diffondere e, al contempo, a celebrare – la grandezza di Artisti meritevoli di un più pregnante riconoscimento pubblico, in questo mese dedichiamo il nostro spazio a *Andy Warhol – The American dream*, film-documentario curato e diretto dal regista L'Ubomír Ján Slivka.

Andato in scena in circuiti cinematografici scelti nel mese di maggio, l'opera coinvolge la trattazione di Andy Warhol – padre della Pop Art – attraverso documenti e, soprattutto, testimonianze non soltanto disposte a dare una narrazione dell'artista, quanto dell'individuo nella sua interezza, sconvolgendo, per certi aspetti, una spettacolarità della quale – negli anni di vivacità espressiva di maggior calibro, vale a dire il decennio Sessanta del secolo scorso – egli fu punto di riferimento. Anzi, quell'espressione talora sognante, che giammai scalfisce il suo volto marmoreo, sembra predisporre ad un riconoscimento planetario per via di un impegno del tutto naturale a dar forma a una creatività coniugata con i tempi coevi e che da quei tempi di immediato e materico progresso egli trae la svolta. Una svolta che si protrae – senza distrazioni – in virtù di un ordinario che ai suoi occhi si presenta come novità assoluta e che trapela dalla fantasmagoria delle cromie di un paese – gli Stati Uniti – fulgido luogo di occasioni che pure si manifestano nella narrazione di oggetti di vasto consumo, mediati dalla maestria tecnica e inventiva dei messaggi pubblicitari (al tempo, *réclame*).

Emigrato da un paesino della Slovacchia, Andy Warhol realizza negli Stati Uniti quello che prende forma quale il suo (condivisibile) sogno americano. Il tempo sembra quello giusto per una personalità così genuina e, in un sol tempo, complessa come la sua. Avvalendosi della diffusione della televisione, Andy Warhol è la figura che più di altri artisti ha rappresentato la grafia poetica dell'arte contemporanea, intendendo per tale quella che dilaga proprio in quel fatidico decennio impregnato di mille e mille aspetti di ingegno e di passaggi storici e socio-culturali, quindi. Ed infatti, si aprono in quegli anni le porte ai nuovi mezzi di comunicazione, alla tecnologia nell'atto di investire come un'onda le vite di ciascuno nell'esistente quotidiano, accanto ai movimenti studenteschi, al grido inneggiante al potere alla creatività, alle nuove forme di arte che da subito raggiungono il plauso, alla vastità dell'informazione, fino alle nuove prospettive. A sintetizzare tutto questo e non solo, campeggia il nome di Andy Warhol e la sua creatura, la Pop Art: una variazione in sé che fin da subito proclama un'attitudine popolare non già per sminuirne il valore, quanto in merito ad un'arte intesa a comunicare un carattere fortemente sociale, integrato in un'azione percepita in una mutevolezza che però non comporta l'incontro con una intelaiatura effimera. Addirittura, è in grado di confortare attraverso un reticolato di replica che connota il senso del tutto scientifico di trasformazione. Insomma, un atto, in sé, in grado di comprimere la svolta comunicazionale di un messaggio destinato, in un modo o nell'altro, a veicolare un orizzonte in ampiezza, laddove l'immaginario si rende possibile attraverso l'ingegno organizzativo e tecnico.

Il docufilm, in effetti, sembra seguire le orme dello stesso padre della Pop Art: lo schermo si trasforma, quindi, nella gigantografica occasione per indagare gli orizzonti dell'immaginabile e dell'immaginario in una veste intimistica, intonata su soluzioni affettive e discrete,

"Andy Warhol" (1977) Foto di Philippe Morillon

e, altresì, messe in pratica attraverso i solchi dei traguardi che la ricerca scientifica favorisce sul campo, tanto da consentire allo stesso Warhol di farsi fautore di un'arte fondata su crismi della regolarità cadenzata dalle opportunità di scelta concesse dai mezzi disponibili.

In questi termini, Andy Warhol istituisce una maniera di agire nell'arte attraverso un'immagine che troneggia scalfendo la parete che domina il di qua dell'osservatore e il di là dell'iconico, giungendo ad una sorta di neo-mitografia che assottiglia la visione in una convivenza che pure è tormentata se si pensa che, come si evince dal film nella voce di alcune testimonianze, l'artista si presenta nella sinergia di timidezza e di personaggio. Dall'assottigliamento della parete divisoria tra la realtà visuale e la realtà vissuta si evince la comprensione – o compresenza – tra un'immagine di per sé iconica e l'immaginario, nella quale sia lo spettatore, che egli stesso, incontra un'articolazione inconsueta. Il motivo risiede forse nel binomio guardare-sapere o comprendere-capire, configurati in una logica del tutto nuova; in un'ottica di comunità che con lui prende forma nella Factory. E là, nella Factory, il fare-meditare percorre una coniugazione simbiotica; la parola transita nella sintesi visuale a render merito di un'adozione che rappresenta le sue pause con i suoi ordini paradigmatici e propositivi attraverso variazioni formali, quanto cromatiche, tutt'altro che sussidiarie.

Così, le forme rappresentano un significato che appare nuovo a dispetto della noncuranza, costringendo l'osservatore a una trasformazione percettiva. Così Andy Warhol scolpisce il suo sogno americano dentro di sé in quell'America

"Andy Warhol – American Dream". Un documentario diretto da L'ubomír Ján Slivka

dai molti colori, dalla varietà insospettabile e che egli rappresenta, traduce e condivide, agendo in una variazione che, pur nella solidità del punto di vista, si moltiplica e, insieme, moltiplica le forme con una lungimiranza assoluta. Non si dimentichi che il periodo in cui Andy Warhol raggiunge l'apice del riconoscimento internazionale vede, accanto alla consacrazione di nuovissime espressioni in campo artistico, anche la vivacità di un pensiero rivolto esattamente alle possibili deviazioni successive di quel tempo di progresso senza ostacoli e ai pericoli della cosiddetta società dello spettacolo (penso a G. Débord e al nostro M. Perniola).

Quella realtà multiforme e psichedelica Andy Warhol vive in maniera Baudelairiana e da essa trae spunto; anzi, la vita intorno lo attrae attraverso la vicinanza, sia in forma diretta ed immediata, che per transito (attraverso il mezzo cinematografico e televisivo, soprattutto) e ne fa oggetto di arte, adempiendo ad un'intima esigenza di scalfire la musealità, alla quale risponde con una sintesi che, via via, prende la forma del replicabile attraverso lo studio delle occasioni tecniche – ambito nel quale egli si manifesta talento assoluto. In tal senso, la formula adottata nel tempo dei cosiddetti multipli Warholiani non fanno che rappresentare, per certi aspetti, le tante vite del giovane Andy proveniente dal paesino in Slovacchia: la sua assoluta timidezza; la sua ineguagliabile creatività, nella quale si compenetrano le sue tante dimensioni in una cromia che non è mai dissacrante; che è propellente alla visuale di mutevolezza, pur nell'unicità individuale; che è iconica ed auto-elaborativa ad un tempo; declinabile e criptica e, nuovamente, moltiplicabile pur nella solidità del messaggio, al pari del terreno che egli solca – il terreno della pubblicità. Un terreno dove l'arte di Andy Warhol ricompone gli oggetti comuni (vedi il barattolo di fagioli *Campbell's*) e le mitiche star del tempo che egli ben (ri)conosce, investendoli di una forma di eternizzazione che confluisce in una centralità addirittura di tipo esistenziale, trovando riscontro di un'originalità dal potere intellettivo prevalente, piuttosto che persistere in un loop di impensabilità.

*Carmen De Stasio*

** Prossimo numero:*
*Il genio e il talento di Albert Einstein – dall'esistenza-laboratorio allo schermo*

# Al cinema in Irlanda

Leonardo Dini

Da sempre L'Irlanda è sinonimo di Natura ma anche di grandi paesaggi nel cinema e di grande cinema. Talvolta sono gli irlandesi di origine a fare grande cinema, come è il caso di Robin Williams, Nicole Kidman anglo irlandesi e Meg Ryan, irlandese per origine materna Duggan Ryan, mentre irlandesi doc sono Liam Neeson, Colin Farrell, Pierce Brosnan, Saoirse Ronan e Daniel Day Lewis, vincitore di tre Premi Oscar. Un contributo essenziale dell'Irlanda al cinema internazionale proviene poi dai registi come Neil Jordan, autore del film celebrato e celebre *Michael Collins* (1996), Ken Loach, regista inglese del cinema sociale, di origini irlandesi: in passato anche John Ford, autore americano centrale era di origine irlandese, mentre lo statunitense John Huston era naturalizzato irlandese e Olivia Wilde è statunitense con cittadinanza irlandese.

Tra i registi irlandesi spiccano Jim Sheridan, autore di *In the name of father*, del 1993, e *The left foot*, con Daniel Day Lewis, nel 1989, e di *In America*, del 2002 e *The field*. Autore irlandese anche Martin Mc Donogh, regista di *In Bruges*. Altri registi irlandesi sono Steve Barron, Herbert Brenon, Conor McPherson ma Jordan, Sheridan e l'anglo irlandese Loach sono considerati in assoluto i maestri del cinema Made in Ireland di Dublino. *La moglie del soldato* (1992), in particolare è uno dei masterpiece di Neil Jordan, vincitore dell'Oscar con questo film. Il cinema irlandese si distingue per l'attenzione ai temi sociali e civili più ancora per certi versi rispetto al cinema inglese e americano odierno. Altra caratteristica è il privilegio produttivo verso il cinema d'autore rispetto a quello commerciale e infine il lato paesaggistico, con la natura che unica regna sovrana nella vocazione repubblicana e indipendente e anticonformista, talvolta polemica, degli irlandesi. Storia a sé ha il cinema dell'enclave inglese dell'Irlanda del Nord di Belfast, che a sua volta è al centro di film sulla vis del polemos fra inglesi e irlandesi e fra cattolici e protestanti, con film quali *Bloody Sunday* del 2002, di Peter Greengrass, e ovviamente anche *Michael Collins* epopea della odierna indipendenza dell'altra Irlanda, la repubblica d'Irlanda dagli inglesi con la lotta dell'eroe Collins per la libertà del suo popolo dal colonialismo espansionista inglese. Sempre in Nord Irlanda sono stati girati nel 1990 *L'agenda nascosta*, di Ken Loach, con Francis Mc Dormand e Mai Zetterling, sulle violazioni dei diritti civili compiute dagli inglesi in Nord Irlanda; *'71* di Yann Demange, ambientato nella Belfast del conflitto nordirlandese. Del 1984 è *Cal* opera con Helen Mirror, di Pat O'Connor. Tra i film girati nella Repubblica Irlandese si notano invece opere quali *La figlia di Ryan*, *Belfast*, *The committments*, *Braveheart*, a Glendalough e Cair, *Harry Potter*, sulle scogliere di Moher e a Dingle, *Starwars: il risveglio della forza*, nelle isole Skellig, e alcune scene di *Salvate il soldato Ryan* a Curracloe, nel Wesford. Tuttavia, la storia del cinema irlandese nasce agli inizi del '900 e emerge nel mondo a partire dagli anni '90 del '900.

"Willy Reilly e la sua cara Colleen Bawn" (1920) di John MacDonagh, primo lungometraggio irlandese

Come è noto, Roma ospita ogni anno alla Casa del Cinema l'Irish Film Festa da 16 anni. Fino agli anni '70 il cinema irlandese è stato condizionato dalla censura inglese e molto connesso con il cinema angloamericano. Ma già nel 1896 a Dublino avvenne la prima proiezione pubblica agli esordi del cinema in Irlanda. Nel 1904 il primo documentario, del belga Luis de Clerq. Straordinaria la storia della prima sala cinematografica il Volta, aperta nel 1909 a Dublino e creata addirittura personalmente dallo scrittore James Joyce, evidentemente consapevole del potenziale sperimentale di sviluppo del cinema. Joyce stesso ne curava la programmazione. Dopo alcuni esperimenti di registi statunitensi di origine irlandese nel primo Novecento, tra cui Walter Mac Namara, con *Ireland a nation*, film realizzato nel 1914 e censurato sino al 1922. Contributo essenziale alla nascita del cinema irlandese derivava dall'Abbey Theatre, fondato nel 1904. Nel 1916 grazie a James Sullivan nasce la Film Company of Ireland, la prima casa di produzione autonoma locale, essa produce film storici o legati al mondo bucolico delle campagne. Il primo film lungometraggio irlandese a soggetto si deve al regista John MacDonagh, nel 1920, con *Willy Reilly and his colleen bawn*. Paradossalmente il primo governo irlandese dopo l'indipendenza probabilmente suggestionato dal clima che portò in nord America al Codice Hays, varò a sua volta una legge di censura parallela a quella inglese, il Censorship of Film Act, ancora attivo negli anni '60 e fino al 1973, limitando notevolmente la libertà d'espressione di autori e interpreti e intellettuali irlandesi, d'altra parte lo stesso James Joyce subì censure in tema letterario. Almeno 10.000 film furono sforbiciati e vessati dalla censura proprio mentre si diffondevano film innocui e leggeri. Nel 1926 però esce *Irish destiny*, di George Dewhorar, opera ambientata nella guerra d'indipendenza. Negli stessi anni, nel 1934 l'americano Robert J. Fllaherty gira *Man of Aran* in Irlanda. Contemporaneo il primo film in gaelica espressione storica irlandese: *Oidche sheanchais*. Nel 1935 John Ford americano di origine irlandese realizza e gira in Irlanda *The informer*, dal romanzo di L. O'Flaherty. Il primo film sonoro autoctono è nel 1932 *The voice of Ireland*, di Cyril Heath. Subito dopo, per merito di Liam O'Lehary, detto in gaelico Liam Ó Laoghaire, nasce l'Irish Film Society, per promuovere il cinema irlandese. O'Leary rimane a lungo il punto di riferimento come maggior autore, per il cinema irlandese e apre nel 1943 la School of Film Tecnique. Negli stessi anni nasce anche il National Film Institute, poi Film Institute of Ireland. John Houston, egli stesso di origine irlandese realizzò nel 1956, nella contea di Cork il film *Moby Dick* e a Cork, nel 1956, nasce il primo festival cinematografico irlandese. Immediatamente dopo, quindi soltanto nel 1958, nascono i primi studi cinematografici nativi, gli Ardmore Studios. Nel 1958 George Morrison crea il documentario *Mise Éire*, *Io sono l'Irlanda*, in gaelico. Nel 1968 Peter Lennon crea *Rocky road to Dublin*, documentario sociale. In gaelico fu girato *Cainoeadh Airth Uí Laoire*, nel 1975, con una singolare coproduzione fra le forze politiche del Sinn Féin e del Workers Party, film che confronta la storia contemporanea e quella del 1700 irlandese. Nel 1981 inizia l'attività dell'Irish Film Board che dà il via al cinema internazionale irlandese degli anni'80, promuovendo un cinema di fiction emancipato dalla tradizione documentaristica e da quella di stampo inglese. Neil Jordan esordisce come sceneggiatore di *Traveller* di Joe Comerford, opera del 1981. Jordan si afferma poi con film come *Mona Lisa*, del 1986, coevo alla fondazione nel 1985 del Festival del Cinema di Dublino e del Film Base centro per i registi indipendenti. Nel 1992 nasce l'Irish Film Center, con l'Irish Film Archive. Nel 1993 l'Irish Film Board, chiuso nel 1987, è stato riaperto. Dopo il successo di Neil Jordan con il film *Michael Collins* e di Jim Sheridan, con *In the name of the father*, del 1993, si distingue Pat 'O Connor's con *Dancing at Lughnasa*, del 1998. Oggi il cinema irlandese connaturato al successo internazionale di autori come Neil Jordan e alla connessione col cinema sociale di Ken Loach, ha ormai un ruolo e una posizione di prestigio nel cinema contemporaneo e sta nascendo una nuova generazione di autori nativi.

*Leonardo Dini*

"Dancing at Lughnasa" (1998) di Pat O'Connor

*Abbiamo ricevuto*

# Fragole & sangue. C'era una volta la nuova Hollywood 1969-1979

Patrizia Pistagnesi e Claver Salizzato
Edizioni Falsopiano

Esattamente 45 anni fa, dal 14 al 22 giugno 1979, aveva luogo a Pesaro, nel corso della XV edizione della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema diretta da Lino Micciché e Bruno Torri, una storica rassegna sul Nuovo Cinema Americano, intitolata "Hollywood 1969-1979".
Con la prefazione di Adriano Aprà, questo libro di ricordi, memorie, ricostruzioni critiche, di film e autori, da parte di chi quei giorni lontani li ha vissuti in prima persona (e vi ha avuto parte attiva come Adriano Aprà e Patrizia Pistagnesi), intende essere una rievocazione e una testimonianza di quegli anni e di quell'evento.
Un viaggio appassionato tra i motivi della critica cinematografica a confronto con l'affermazione di un cinema nuovo la cui influenza è stata determinante nelle decadi a venire.
Patrizia Pistagnesi è critica e storica del cinema, oltre che scrittrice, sceneggiatrice e regista. Ha collaborato con le più importanti istituzioni nazionali e internazionali, quali la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, il MoMA di New York e il Centre Pompidou di Parigi. Per la Rai è stata "inviato speciale" per la rubrica televisiva "Variety" e poi ideatrice e curatrice del format "Movie Movie". Fra i suoi numerosissimi saggi "I favolosi anni Trenta" (Electa), "Comedy Italian Style" (ERI), "Il cinema di Marco Bellocchio e la psicoanalisi" (Marsilio). Come sceneggiatrice ha scritto per registi come Giuseppe Ferrara, Luigi Comencini ed Edith Bruck. Nel 2008 ha pubblicato il suo primo romanzo (con Silvana Mazzucchi), "L'amore crudele". Dal 2011 svolge attività di docente di sceneggiatura presso la Scuola d'Arte Cinematografica "Gian Maria Volontè" di Roma. Claver Salizzato (1952) è regista, saggista e sceneggiatore. Ha collaborato con Lucio Gaudino, Pupi Avati e Sergio Leone. Come autore, regista o coautore ha firmato i documentari *Alessandro Blasetti* (1991) e *Sentieri selvaggi. Scene segrete di Sergio Leone* (1996). Autore di numerosi saggi, ha esordito nel 2001 alla regia con *I giorni dell'amore e dell'odio*. Il suo lavoro più recente è *I fiori del male* (2015).
Per Falsopiano ha pubblicato *I gattopardi e le iene* (2012), il romanzo *Ultima notte a Venezia* (2017) e *Sergio Leone* (2022).

Fragole & sangue.
C'era una volta la nuova Hollywood 1969-1979
*Patrizia Pistagnesi e Claver Salizzato*
*Edizioni Falsopiano,*
*pp. 176*
*foto in bn*
*euro 20,00*

*La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. L'unità - Martedì 22 agosto 1961*

# Il cinema non può tacere se la guerra ci minaccia

Mino Argentieri

Venezia, 21. — Le prime battute del Festival non hanno segnato molti punti a favore dei divi convocali per rendere più suggestiva la cornice della manifestazione veneziana. Bolso e pimpante come un borghesotto, Salvador Dalì, inalberando un'arruffata parrucca da barbiere andaluso, ha tentato di risuscitare avanguardistici gesti, ormai confinati per sempre in una gioventù irripetibile e vanamente irrequieta. L'ex amico di Garcia Lorca è apparso sotto una luce patetica, nei panni stanchi di un esibizionista, il quale non scandalizza più nessuno, non sorprende anima viva, ma allieta i pomeriggi e le digestioni laboriose di qualche benpensante a caccia di stravaganze. Quanto alle gemelle Kessler, attrazione numero due, c'è ben poco da dire: la loro grazia gelida sembra tagliata apposta per rendere gradevole un invito pubblicitario-televisivo a consumare brodini ai dadi.

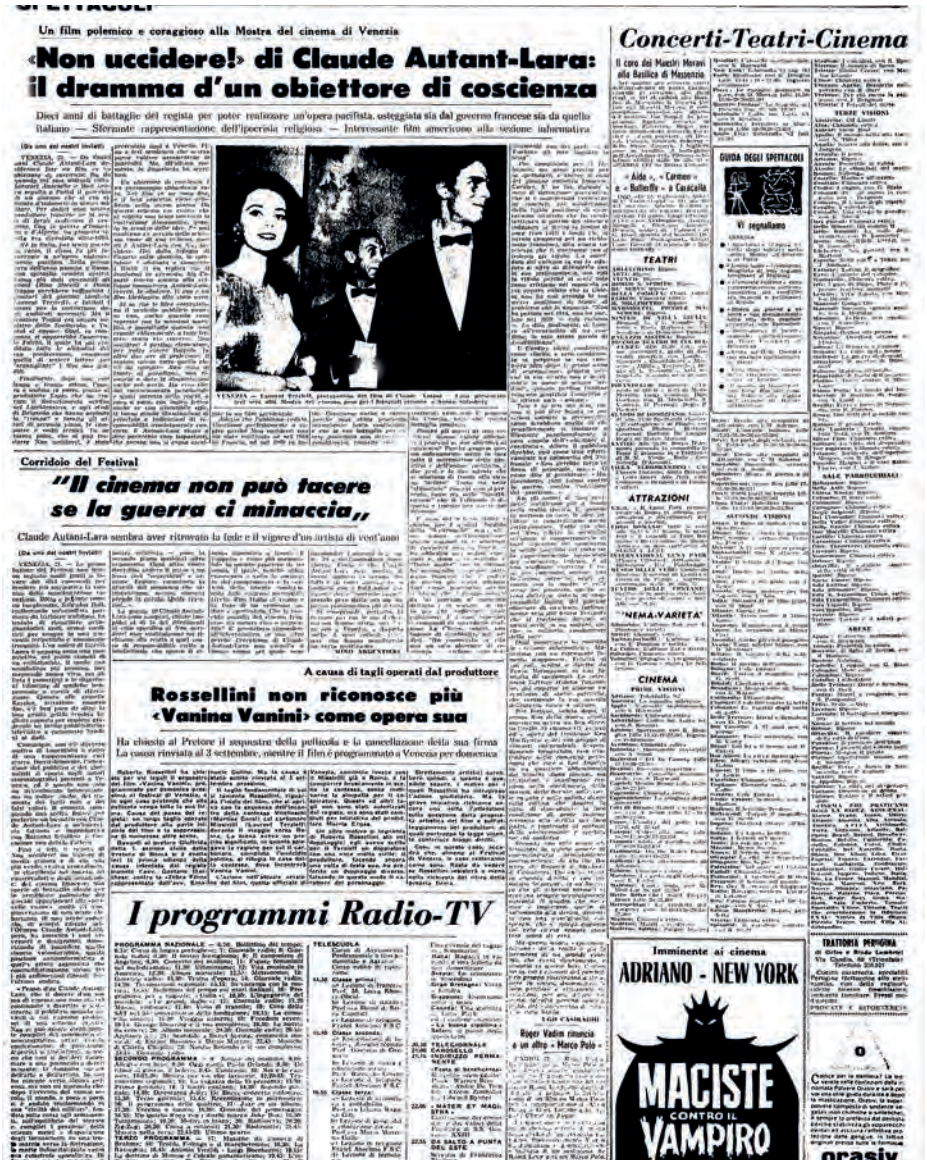
Comunque, non c'è davvero motivo di lamentarsi a causa di una rappresentanza così scarsa. Inevitabilmente, l'attenzione del pubblico e dei giornalisti si sposta sugli autori cinematografici presenti a Venezia, ed è questo non solo un avvenimento interessante ma un indice anche, del tramonto dei facili miti e dei falsi valori. Il cronista, compiendo una scelta, finisce per preferire un incontro con Claude Autant-Lara a un'intervista faticosa e improduttiva con Rosanna Schiaffino e l'occasione non delude l'attesa.

Fino a ieri, il regista di *Non uccidere!* un signore di media statura e di età non più verde, veniva generalmente classificato nel novero dei conservatori e degli accademici del cinema francese: una specie di bersaglio ideale per le arrabbiate polemiche dei giovani appartenenti alla nouvelle vague, molti gli rimproveravano di non osare abbastanza, di non avere coraggio, di essersi ritirato nell'Olimpo. Claude Autant-Lara, però, ha smentito i suoi avversari e denigratori, dimostrando di possedere quello slancio volontaristico, quella passione anticonformistica e quella grinta aggressiva che contraddistinguono alcuni fra i più ardimentosi cineasti dell'ultima ondata.

"Penso, dice Claude Autant-Lara, che il dovere d'un uomo di cinema non consta nel continuare a divertire e a distrarre il pubblico, quando avanti a noi s'aprono problemi di una estrema gravità. Non si può essere eternamente complici del commercio cinematografico, artisti inutili confezionatori di passatempi digestivi o intellettuali, a meno che non si desideri rinunciare a una prerogativa determinante: la funzione sociale dell'arte e dell'artista. Io non ho rancore verso alcuna persona, ma non mi nascondo che, dopo l'avvento del nuovo secolo, il mondo, a poco a poco, si è andato trasformando in una "civiltà dei militari", fondata sulla corsa agli armamenti, sull'equilibrio del terrore e, complici i progressi della scienza messi a disposizione degli incoscienti, su una lenta marcia verso la distruzione, la morte industrializzata verso una catastrofe apocalittica. Di fronte a questa minaccia, il problema della pace — un problema dal quale dipende la nostra esistenza — pone in secondo piano qualsiasi altro argomento. Ogni altra storia dovrebbe cedere il passo a un tema così "necessario" e urgente. Eppure, nonostante la gravità del momento che attraversiamo, nessun cineasta prende la parola. Quale silenzio!..."

Le parole di Claude Autant-Lara sono semplici, chiare limpide: al di là dei riferimenti al caso specifico di Non uccidere! esse costituiscono un richiamo alla realtà a quel senso di responsabilità civile e intellettuale che spesso il cinema dimentica o ignora. E l'appello è tanto più encomiabile in quanto proviene da un uomo, il quale, benché abbia conosciuto a volte le amarezze del compromesso e la servitù della libertà condizionata dalle esigenze mercantili, rivela, d'un tratto il vigore e la fede di un ventenne audace e spericolato. Che la vecchia guardia del cinema francese sia ancora viva e agguerrita? E' prematuro rispondere all'interrogativo, se non altro perché l'eccezione di Claude Autant-Lara non cancella il lungo sonno nel quale sono sprofondati i maestri degli anni '33 e dell'immediato dopoguerra. Certo che Claude Autant-Lara oggi mostra di avere appreso la lezione dei tanti e di voler gareggiare in audacia con i baldanzosi giovanotti della "nouvelle vague" avendo però dalla sua un impegno problematico più diretto. Si comprende, pertanto, la ragione per cui le sue dichiarazioni hanno avuto una larga eco a Venezia, a d'aspetto anche da quei colleghi francesi, che hanno manifestato un certo scetticismo.

*Mino Argentieri*


Un film polemico e coraggioso alla Mostra del cinema di Venezia

«Non uccidere!» di Claude Autant-Lara: il dramma d'un obiettore di coscienza

Dieci anni di battaglie del regista per poter realizzare un'opera pacifista, osteggiata sia dal governo francese sia da quello italiano — Sferrante rappresentazione dell'ipocrisia religiosa — Interessante film americano alla sezione informativa

Concerti-Teatri-Cinema

Corridoio del Festival

"Il cinema non può tacere se la guerra ci minaccia,,

Claude Autant-Lara sembra aver ritrovato la fede e il vigore d'un artista di vent'anni

A causa di tagli operati dal produttore

Rossellini non riconosce più «Vanina Vanini» come opera sua

Ha chiesto al Pretore il sequestro della pellicola e la cancellazione della sua firma

La causa rinviata al 3 settembre, mentre il film è programmato a Venezia per domenica

I programmi Radio-TV

Imminente al cinema ADRIANO - NEW YORK

MACISTE CONTRO IL VAMPIRO

*La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. Filmcritica – Direttore Eduardo Bruno – N. 2 - 1951*

# Ricordo di S.A.: Luciani

Umberto Barbaro

Colui che ha definito il cinema legione straniera dell'intelligenza, caratterizzando così finemente l'affarismo avventuroso della produzione e la precarietà spericolata delle arti e dei mestieri del film, Sebastiano Arturo Luciani, è morto in questi giorni in un paesetto della Puglia: solo e dimenticato proprio come un sergente di legione straniera in un fortino perduto nel bled sahariano: senza discorsi e senza che i grandi quotidiani abbiano sciorinato, dai loro schedari, la terza pagina commemorativa di prammatica, preparata in anticipo per le personalità illustri che possono, da un momento all'altro passare al numero dei più.

Non era tra queste personalità Sebastiano Arturo Luciani, non solo perché ancora relativamente giovane (era nato nell'84 ad Acquaviva delle Fonti), ma perché aveva sempre vissuto alla giornata, spensierato ed autentico, voglio dire: incurante dell'atteggiarsi e del parere e più sollecito a soddisfare le sue molteplici curiosità e a coltivare le sue più disparate e strambe tendenze che non ad inseguire facili allori e successi; restio, per istinto e per temperamento alla prigionia di un'unica specializzazione e anch'egli insomma come il Nipote di Rameau, Vertumnis quotquot sunt natus iniquis, nato sotto il segno dei malvagi dei della volubilità. Che è un modo anche questo, se pure il più immediato, individualistico e illusorio, di ribellarsi e di sottrarsi alla schiavitù e all'estraneazione del lavoro comandato.

Questo cineasta che fu tra i primissimi teorici del film, coltivava quasi segretamente, una tra le più astruse e strane tra le scienze morte, affaticando la sua vista, già debole, su antichi trattati di falconeria e, con infinita pazienza, addestrò alla caccia una coppia di falchetti, di cui fece poi dono a D'Annunzio; interessato allo studio della psicologia degli animali, allevò e tenne lungamente con sé, a Roma, nella sua cameretta di via Sistina, un camaleonte, studiando ore e ore il suo modo di cacciar le mosche e le forme del mimetismo animale; partecipò al Movimento Futurista marinettiano ed elaborò, con Franco Casavola il Manifesto delle Sintesi visive (1924), e per tutta la vita fu studioso e ricercatore di antichi testi musicali; scrisse, con Ottorino Respighi, un manuale propedeutico alla musica, sinossi ricchissima ed esemplare per limpidezza di idee e di esposizione (Orpheus, Bologna 1925) in cui è in nuce la sua teoria su La rinascita del dramma (Roma, 1925) ed una buona appendice storica, che sarà poi ampliata a costituire quell'eccellente manuale che è Mille anni di musica (Milano, 1935). Luciani tentò anche di far rivivere, dandogli forma moderna, il melologo, irando La fantasima, azione mimica su canzoni a liuto del sedicesimo secolo, che fu rappresentata, nel 1923, al Teatro degli indipendenti di Roma e portata in tournée a Milano. Canzoni a liuto, falconeria, camaleonti. Ma quelli erano anni di guerra civile in Italia: una guerra aspra e spietata, che si iniziò coll'occupazione delle fabbriche e la cui prima fase si concluse con la marcia su Roma. E gli intellettuali italiani che, come ha mostrato Renato Serra nel suo Esame di coscienza di un letterato, erano stati indifferenti alla guerra del 1914-18. non s'accorsero nemmeno, salvo qualche rara, degna e gloriosa eccezione, che il proletariato italiano si batteva eroicamente in difesa della libertà sua e di tutto il Paese; una guerra che non è stata ancora scritta perché gli scrittori non la vedevano, come non vedevano nulla fuori dalle loro camerette solitarie, fuori dai loro angusti cenacoli, o dai sotterranei di Bragaglia a via degli Avignonesi; la rivoluzione credevano proprio di farla loro, con le parole in libertà, o prendendosela con Venezia passatista. Non s'erano accorti nemmeno che era nata una nuova arte, il cinematografo, e quelli che l'avevano praticata quasi se ne vergognarono, come di un mestiere lucroso sì ma degradante: non s'erano accorti né di Cabiria, né di Sperduti nel buio né di Assunta Spina né di Intollerance, né di Charlot. C'era il cinematografo ed essi cercarono di dare il movimento all'immagine col dinamismo plastico o colla compenetrazione dei piani e si dicevano modernolatri e futuristi perchè dipingevano con molte gambe e zampette La signora del cagnolino, cioè colla tecnica pittorica con cui sono graffiti i bisonti nelle caverne di Altamira; allo stesso modo che Marinetti, sostenendo il fascismo, credeva di essere all'avanguardia, anche in politica, più avanti e al di là del comunismo. Bragaglia, nonostante che il cinema esistesse da decenni, fotografava su lastra oggetti in movimento, e teorizzava il fotodinamismo, ironizzato in uno stornello maltusiano:

E' Bragaglia quella cosa
che t'inventa il futurismo.
Se una foto vien sfocata
nasce il fotodinamismo.

E questo già anni dopo i tentativi di cinematografia futurista e Il perfido inganno e il Primo manifesto della cinematografia futurista (1916) dove si proponeva, tra l'altro, di filmare il Sogno d'estate di Giosuè Carducci:

Tra le battaglie, Omero, nel carme tuo sempre Sonanti
La calda ora mi vinse: chinommisi il capo tra il sonno
In riva di Scamandro, ma il cuore mi fuggì nel Tirreno.

«Vedremo Carducci circolante tra il tumulto degli Achei, che evita destramente i cavalli in corsa, ossequia Omero, va a bere con Aiace all'osteria dello Scamandro Rosso e, al terzo bicchiere di vino, il cuore di cui si devono vedere i palpiti fuori dalla giacca, vola come un enorme pallone rosso nel golfo di Rapallo. In questo modo noi cinematografiamo i più segreti movimenti del genio».

Dell'ingiusta solitudine e dell'ingiusto silenzio attorno alla mente scomparsa di Luciani è responsabile dunque non solo la sopravvivente ed eterna distrazione di tanta parte dell'intelligenza di oggi, ma anche, diciamolo pure, la distrazione di quella intelligenza di ieri, di cui egli fu un tipico rappresentante.

Restano i lavori del musicologo e quelli del teorico del film: perché Sebastiano Arturo Luciani fu uno tra i primi a rendersi conto che 'il cinema è un'arte', e a sostenerlo con impegno di serio ricercatore e non, come tanti altri, in articoli pubblicitari. I suoi primi scritti sull'argomento, pubblicati sul Tempo di Pippo Naldi e su numerosi altri periodici, (Il Messaggero, II Marzocco, La Voce) fin dal 1918, meditati e motivati, furono ripresi e diffusi in tre volumi di grande interesse: Verso una nuova arte: il cinematografo (Roma, 1921): L'antiteatro: il cinema come arte (Firenze, 1928, La Voce); Il cinema e le arti (Siena, 1942, Ticci) e in numerose conferenze, dibattiti, studi (Cfr. tra questi La musica nel film in «Bianco e Nero», I, 1937 n. 6).

Non sono elucubrazioni fantasiose e astratte come quelle del manifesto futurista, ma frutti di una diretta osservazione e partecipazione al lavoro concreto: Luciani fu, dal 1920 al '21 direttore di scena della Triunphalis-Film di

*segue a pag. successiva*

*segue da pag. precedente*

Roma e realizzò, assieme a Goffredo Bellonci un Tristano e Isotta: poi, dopo la lunga crisi del cinema italiano e dopo l'avvento del sonoro tornò nei ranghi del lavoro di produzione, come direttore dell'Ufficio Soggetti, sceneggiature e musiche della Cines di via Veio: incarico che gli piovve come dal cielo in seguito ad un lungo discutere e polemizzare in un locale notturno, l'Apollo, con uno sconosciuto signore che si rivelò il giorno dopo per il banchiere Pedrazzini, cui la Commerciale, alla morte di Pittaluga, aveva affidato le sorti della Cines. In tale qualità, Luciani, che aveva fine gusto di sceneggiatore, (come si può vedere dalla riduzione del Cappello a tre punte di Alarcòn, pubblicata in appendice a l'Antiteatro), fece una serie di interessanti proposte, tra cui quella della riduzione de la Trappola di Delfino Cinelli. Come ho ricordato nella prefazione alla traduzione di Film e Fonofilm di Pudovkin, io discussi a lungo con lui della necessità nei film di una ben definita tesi, che era appunto la base della teoria di Pudovkin: Luciani fu d'accordo con me e in seguito la mancanza di una tesi definita guastò tanto Il cappello a tre punte (realizzato, nel 1934, da Camerini, su sceneggiatura di Ercole Patti e di Ivo Perilli) quanto La Trappola che fu diretto da Mario Soldati. Più tardi Luciani collaborò, con Mariani Dell'Anguillara, alla sceneggiatura di quel monumentale mammouth che fu Scipione l'Africano, realizzato da Carmine Gallone nel 1937.

Le idee di Luciani sul film, non sempre coerenti non organicamente sistemate, rientrano in una concezione generale dell'arte e del cinema che è stata largamente superata da più moderne e più approfondite ricerche: ma i suoi libri sono pieni di sprazzi geniali e di felici intuizioni.

Luciani partiva da un presupposto di natura tecnicistica sulla distinzione tra le arti e prendeva, ovviamente, le mosse dal Laocoonte di Lessing: per lui il cinema era un'arte a sè «opposta a quella del teatro» (Antiteatro p. 9), ma anche, giacchè egli postulava una graduatoria di valore, tra le arti, «non solo non inferiore, ma anzi, superiore al teatro» (ibid); e ciò non per la grande popolarità e potenza di persuasione, che pure notava e metteva in giusto rilievo (ibidem, p. 38) e nemmeno perché più adatto a riprodurre la realtà e più ricco di mezzi: che anzi «il realismo è agli antipodi dell'arte (ibidem p. 40) cosicché «tutti gli ambienti in cui si gira un film debbono essere artefatti», persino gli esterni dal vero, «anche quelli naturali quando è necessario» (ibidem); onde «pur riconoscendo l'importanza del film documentario» dichiara che «quello artistico è più importante» (p. 10). Il film è anche qualcosa di più della pittura, giaché «quanto è semplicemente suggerito dalla pittura nel film si realizza pienamente» (Il cinema e le arti), mentre rimane al di sotto della musica per il disvalore e l'inettitudine di questa all'imitazione e alla riproduzione della realtà. Per cui «è dal mondo dei suoni che si deve giungere al mondo delle immagini» (ibidem) e cioè la trasposizione visiva di brani musicali non deve essere l'eccezione ma l'impiego della musica nel film normale deve costituire, non l'elemento accessorio o decorativo, come accade di solito, bensì quello essenziale, nel senso che la musica deve esser chiamata a risolvere i problemi fondamentali, tecnici ed estetici della rappresentazione cinematografica» (ibidem).

Stravaganze inaccettabili alle quali io opposi la vanità estetica della ricerca di uno specifico cinematografico (Soggetti e Sceneggiatura, II ed. p. 54) e, proprio in polemica col Luciani, la vanità estetica e il valore di tendenza del cinema cinematografico (in «Bianco e Nero» a. VI n. 8, 1942): tesi queste alle quali aderisce e di cui si fa utilmente diffusore Guido Aristarco.

L'interesse e l'importanza delle ricerche di Luciani non vanno, dunque, cercati nel complesso delle sue teorie, ma piuttosto in tutta una ricca serie di illuminanti notazioni. Caratteristico è ad esempio, che al Luciani non sia sfuggita (come avvenne al suo collaboratore Goffredo Rellonci) l'importanza del primo piano che egli analizzò con acute osservazioni, alcune delle quali fanno pensare a Béla Balàsz; indipendentemente dal Balàsz egli sostenne ancora l'attualità dei quadri cinematografici: «il film non è sottoposto alla legge de l'unità, ma a quella della continuità di tempo», e cosi, combattendo gli antefatti (Antiteatro, p. 20), Luciani già intuiva quanto doveva poi incisivamente statuire Balàsz, che «i quadri non si possono coniugare»; cosi come sostenendo la necessità, nel film di «due azioni parallele» egli preludeva alle Parallele Fabel del Balàsz; e quasi, affermando la «necessità di ricreare plasticamente il soggetto» (ibidem p. 171) raggiungeva il concetto pudovchiniano di materiale plastico. E ancora di più: quando oppone «mezzo di riproduzione meccanica» e «mezzo espressivo» e dichiara che la mancanza di suono e di colore, «queste pretese deficienze del cinematografo» sono invece «le sue caratteristiche essenziali» (ibidem p. 17) espone tutta intiera quella che sarà la teoria del Film das Kunst (1932) e dei valori differenzianti sull'Arnheim.

Sostenendo, per influenza dell'accompagnamento musicale de La Grande Parata di Vidor, l'uso degli intonarumori di Luigi Russolo, Luciani auspicò, in urto con altre sue tesi, il film sonoro; ed io non posso dimenticare, tra i suoi meriti quello di aver indicato ai cineasti la strada maestra del Caravaggio; anche se egli considerava il grande maestro lombardo più classico che lealista (Antiteatro, p. 41) aderendo a quella specie di assurda identità Caravaggio-Ingres, che Matteo Marangoni aveva opposto alla non meno assurda identità Caravaggio-Giorgione di Lionello Venturi; anche se non vedeva che quelli che erano considerati, nel Caravaggio, elementi classici erano polemica, parodia e caricatura (Cfr. nel film Caravaggio di Roberto Longhi, su mia regia, il rapporto Caravaggio Michelangelo e il calzante esempio del San Giovannino Doria).

L'estetica cinematografica ha preso altre e talvolta del tutto opposte strade da quelle per le quali l'aveva avviata il Luciani; ed io sono uno di quelli che più hanno contribuito a spingerla avanti in quel senso; un senso che comporta un diverso atteggiamento di fronte alla vita; non una maggiore specializzazione, ma un considerare unitariamente, e non a brandelli, la vita, una maggiore immersione in essa, non per adottarla astrattamente alle proprie convinzioni, ma per concretamente e realmente contribuire a trasformarla.

Ma tutto ciò non m'impedì mai di riconoscere e apprezzare il grande valore del pioniere Luciani; e tanto meno m'impedisce oggi di rimpiangere profondamente in lui uno dei più estrosi, dei più sereni, dei più retti e dei più cari personaggi che sia passato tra l'ardore delle basse passioni e delle sfrenate aridità del mondo del cinema italiano, immune come una salamandra e senza che mai l'assalisse fiamma di quell'impuro incendio.

*Umberto Barbaro*

RICORDO DI S. A. LUCIANI

di UMBERTO BARBARO

OPERE DI S. A. LUCIANI

Diari di Cineclub Radio

## DdCR | Diari di Cineclub Radio - podcast dal 2 al 30 giugno 2025

Per ascoltare i podcast clicca qui:
www.cineclubroma.it/diari-di-cineclub-roma/diari-di-cineclub-radio

Come ti manipolo l'informazione | Ventitreesima Puntata - Fatti e misfatti di giornali e Tv - "Geopolitica e disinformazione italiana" (II parte). Conduce Fulvio Lo Cicero. |30.06.2025|09:17

Letture Femministe - Voce alle Donne | Quindicesima Puntata - Simone De Beauvoir, "La condizione femminile" 1961 La Nef. Conduce Giorgia Bruni. |26.06.2025|11:54

Artistica-Mente | Seconda Serie - Settima Puntata - I pittori del 400 fiorentino. Conduce Mariella Pizziconi. |25.06.2025|06:18

I Premi Campiello | Ventitreesima Puntata - Mario Biondi (1939), vincitore nel 1985 con "Gli occhi di una donna" (Longanesi, 1985). Conduce Maria Rosaria Perilli. |25.06.2025|06:18

L'autobiografia di Charles Chaplin | Ventisettesima Parte - "Charlot soldato". Conduce Roberto Chiesi. |24.06.2025|11:25

Come ti manipolo l'informazione | Ventiduesima Puntata - Fatti e misfatti di giornali e Tv - "Geopolitica e disinformazione italiana" (I parte). Conduce Fulvio Lo Cicero. |23.06.2025|09:30

Magnifica ossessione di Antonio Falcone (LVIII) - Magnifica ossessione, la rubrica mensile di Antonio Falcone. Questa puntata è dedicata al film "Vermiglio" di Maura Delpero. |06.2025|09:14

Schegge di cinema russo e sovietico | Quarantacinquesima Puntata - "Teheran 43" di Aleksandr Alov e Vladimir Naumov. Conduce Antonio Vladimir Marino. |18.06.2025|17:32

I Premi Campiello | Ventiduesina Puntata - Pasquale Festa Campanile (1927 - 1986), vincitore nel 1984 con "Per amore, solo per amore" (Bompiani, 1984). Conduce Maria Rosaria Perilli. |18.06.2025|07:27

Come ti manipolo l'informazione | Ventunesima Puntata - Fatti e misfatti di giornali e Tv - "Liberalfascismo: il pensiero critico e la stampa conformista" (II parte). Conduce Fulvio Lo Cicero. |16.06.2025|09:43

I Premi Campiello | Ventunesima Puntata - Carlo Sgorlon (1930 - 2009), vincitore nel 1983 con "La conchiglia di Anataj" (Mondadori, 1983). Conduce Maria Rosaria Perilli. 11.06.2025 | 05:32

L'autobiografia di Charles Chaplin | Ventiseiesima Parte - "Vita da cani". Conduce Roberto Chiesi. |10.06.2025|07:15

Come ti manipolo l'informazione | Ventesima Puntata - Fatti e misfatti di giornali e Tv - "Liberalfascismo: il pensiero critico e la stampa conformista" (I parte). Conduce Fulvio Lo Cicero.|09.06.2025|10:00

Dillo con dei versi | Diciassettesima Puntata - Pierfranco Bruni legge Corrado Alvaro , da Il viaggio, 1999. |06.06.2025|01:57

I dimenticati #120 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Centoventesima puntata: Florence Lawrence. Conduce Virgilio Zanolla. |05.06.2025|12:25

I Premi Campiello | Ventesima Puntata - Primo Levi (1919 - 1987), vincitore nel 1982 con "Se non ora, quando?" (Einaudi, 1982) Conduce Maria Rosaria Perilli. |04.06.2025|05:55

Come ti manipolo l'informazione | Diciannovesima Puntata - Fatti e misfatti di giornali e Tv - Tecniche e strumenti della manipolazione: le parole "Riformismo e Liberalismo" (IIParte). Conduce Fulvio Lo Cicero. |02.06.2025|08:47

*a cura di Nicola De Carlo*

*Ripubblichiamo con new entry segnalate dai lettori offesi per alcune involontarie esclusioni*

# La televisione del nulla e dell'isteria (XCV)

La Rai TV, insieme al cinema, è stata la più grande industria culturale del paese, che ha favorito l'integrazione nazionale, una lingua comune a tutti, il superamento dei dialetti locali, la possibilità di accesso ad una qualità formativa prima riservata a pochi. L'avvento della TV commerciale ha portato al ribasso senza alcuna resistenza da parte di un pubblico ormai educato ad essere oggetto di consumo in una società dello spettacolo, effimero, volgare, evasivo che conduce alla resa. La TV è anche il più importante mezzo di comunicazione capace di mutare i costumi e le abitudini degli spettatori. E il massacro è avvenuto con la responsabilità dei politici interessati alle logiche di spartizione del potere e di favorire risorse senza un progetto culturale. Ma oggi, quale è la responsabilità di questa ex industria culturale sulla formazione e lo sviluppo del bullismo italico? Chi sono e cosa hanno in comune tra di loro questi personaggi, quale è il loro contributo alla cultura del nostro paese e al resto del pianeta. Perchè la TV dedica molta attenzione a questi personaggi che tutta questa bellezza non hanno e quindi incapaci di condurre e donare bellezza e garbo? Contiamo sui vostri contributi per capirci qualcosa su questa unica "buona scuola" del nulla e dell'isteria. Quale può essere il nostro impegno verso la TV che va difesa dai partiti e aiutata a migliorare nella capacità di produzione culturale contro sprechi, clientele e lottizzazioni.

*"...Fra 30 anni l'Italia sarà non come l'avranno fatta i governi, ma come l'avrà fatta la televisione..." (Profezia avverata)*

Fiorello

Piero Sansonetti

Paolo Del Debbio

Massimo Cacciari

Mauro Corona

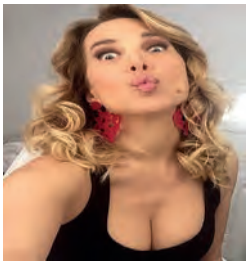
Alessandro Cecchi Paone

Alessia Marcuzzi

Alfonso Signorini

Antonella Clerici

Divino Otelma


Barbara D'Urso

Fabio Fazio

Gigi Marzullo

Flavio Insinna

Bruno Vespa

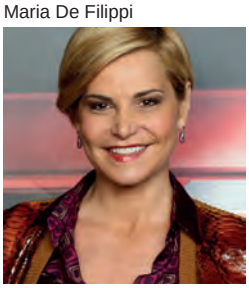
Maria De Filippi

Mario Giordano

Massimo Giletti

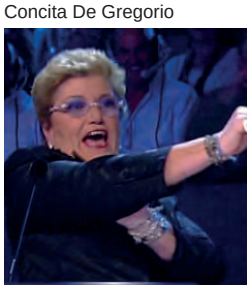
Concita De Gregorio

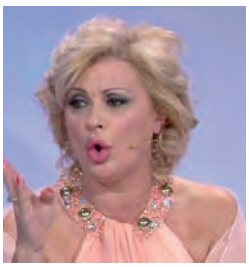
Vittorio Sgarbi


Simona Ventura

Teo Mammucari

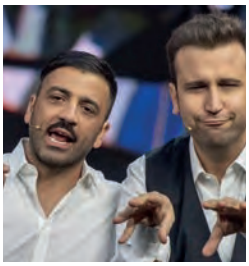
Mara Venier


Mara Maionchi


Tina Cipollari

*segue a pag. successiva*

*segue da pag. precedente*


Pio e Amedeo

Gialappàs Band

Tiziano Crudeli

Nunzia De Girolamo

Luca Barbareschi

Cristiano Malgioglio

Platinette (M. Coruzzi)

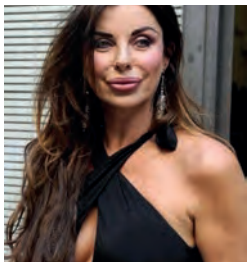
Daniela Santanchè

Rocco Siffredi

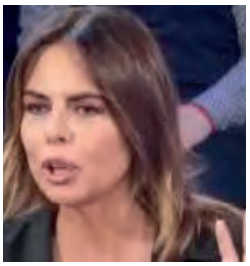
Iva Zanicchi

Emilio Fede

Valeria Marini


Alba Parietti

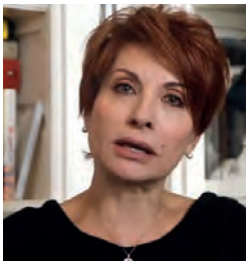
Vladimir Luxuria

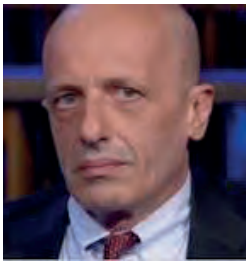

Paola Perego

Morgan Marco Castoldi

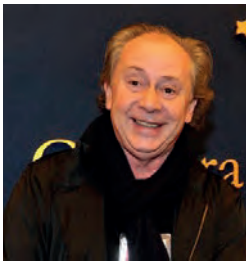
Flavio Briatore

Antonino Cannavacciuolo


Alda D'Eusanio


Alessandro Sallustri

D. Parenzo e G. Cruciani

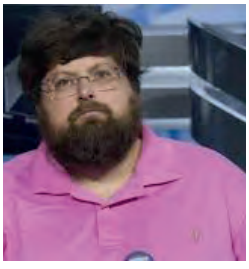

Lele Mora

Maurizio Belpietro

Federica Panicucci

Patrizia De Blank

Vittorio Feltri


Mario Adinolfi

Piero Chiambretti

Loredana Lecciso

Costantino della Gherardesca

## Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

*Omaggio*

# Agente Lemmy Caution: missione Alphaville (1965) di Jean-Luc Godard

... io andavo incontro a te senza fine
incontro alla luce
Se sorridi è per avvolgermi meglio
I raggi delle tue braccia trapassano la nebbia.

*Versi di Paul Éluard, tratti dalla sua poesia "La curva delle tue braccia" (Cit. La capitale del dolore, 1926)*

## Diari di Cineclub

*Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica*
*XXIV Premio Domenico Meccoli 'Scrivere di Cinemà'*
*Magazine on-line di cinema 2015*
*Premio Nazionale Tatiana Pavlova 2019 – Riconoscimento per la Divulgazione dell'Arte Contemporanea*
*ISSN 2431 - 6739*

**Responsabile Angelo Tantaro**
*Via dei Fulvi 47 – 00174 Roma* a.tnt@libero.it

*È presente sulle principali piattaforme social*

**Comitato di Consulenza e Rappresentanza**
Cecilia Mangini, Luciana Castellina,
Enzo Natta, Citto Maselli, Marco Asunis
*a questo numero hanno collaborato in redazione*
*Maria Caprasecca, Nando Scanu*
*il canale YouTube di **Diari di Cineclub** è a cura di Nicola De Carlo*
*Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri:*
*www.cineclubroma.it*
*La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani*
*Grafica e impaginazione Angelo Tantaro*
*La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.*

*I nostri fondi neri:*
*Il periodico è on line e tutti i collaboratori sono volontari.*
*Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.*
*Manda una mail a* diaridicineclub@gmail.com
*per richiedere l'abbonamento gratuito on line.*

*Edicole virtuali*
*(elenco aggiornato a questo numero)*
*dove poter leggere e/o scaricare il file in formato PDF*
www.cineclubroma.it
www.ficc.it
www.cinit.it
www.pane-rose.it
www.ilquadraro.it
www.cgsweb.it/edicola
www.lacinetecasarda.it
www.valdarnocinemafilmfestival.it
www.cineclubalphaville.it
www.consequenze.org
www.cinematerritorio.wordpress.com
www.circolozavattini.it
www.facebook.com/diaridicineclub
www.facebook.com/diaridicineclub/groups
www.officinavialibera.it
www.ilpareredellingegnere.it
www.aamod.it/link/
www.usnexpo.it
www.prolocosangiovannivaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.losquinchos.it
www.associazionearc.eu
www.domusromavacanze.it
www.isco-ferrara.com
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.senzafrontiereonlus.it
www.hotelmistral2oristano.it
www.ilgremiodeisardi.org
www.amicidellamente.org
www.teoremacinema.com
www.cinecircoloromano.it
www.davimedia.unisa.it
www.radiovenere.com/diari-di-cineclub
www.teatrodellebambole.it
www.perseocentroartivisive.com/eventi
www.romafilmcorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.cineforumdonorione.com
www.cineconcordia.it/wordpress
www.crcposse.org
www.cineclubinternazionale.eu
www.cinemanchio.it
www.associazionebandapart.it/
www.bibliotecaviterbo.it
www.cinenapolidiritti.it
www.unicaradio.it/wp
www.cinelatinotrieste.org
https://suonalancorasam.com
www.lombardiaspettacolo.com
www.tottusinpari.it
www.scuoladicinemaindipendente.com
Il marxismo libertario.it
www.armandobandini.it
www.fotogrammadoro.com
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com
www.teatriamocela.com
www.visionandonellastoria.net
www.firenzearcheofilm.it/link
www.sardiniarcheofestival.it/diari-di-cineclub
www.edinburghshortfilmfestival.com/contact
www.lunigianacinemafestival.movie.blog
www.artnove.org/wp
www.cinemaeutopia.it
www.festivalcinemasicilia.org
www.cinemaesocietaschool.it
www.sudsigira.it
www.culturalife.it
www.istitutocinematografico.org
www.luxmagic.eu/la-magia-della-luce-2
www.magiadellaluce.com
www.globalproject.info/it/resources
www.rassegnalicodia.it
www.associazionecentrocelle.it/it
www.festivaldelcinemalbanese.it
www.apuliawebfest.it
www.carboniafilmfest.org/it/
Ieri oggi domani | Arte Storia Cultura Società
www.festivalfike.com
www.sentierofilm.com
www.cinemainospedale.it
www.lafestadeifollinola.wordpress.com
www.accordiedisaccordi.it/partner/
www.raccontardicinema.it

Per leggere tutti i numeri di Diari di Cineclub:
https://bit.ly/2JA5tOx

Diari di Cineclub Radio

Per ascoltare tutti i podcast DdCR | Diari di Cineclub Radio:
https://bit.ly/2YEmrjr

Diari di Cineclub YouTube

(ex | www.youtube.com/diaridicineclub)
Informiamo che il nostro canale YouTube è stato manomesso da ignoti e bloccato. Espletati senza successo tutti i tentativi di ripristino, siamo costretti nostro malgrado alla creazione di un nuovo canale con tempi tecnici lunghi per le rilevanti difficoltà a recuperare il considerevole archivio creato in questi anni di gestione.
Old - Canale YouTube dismesso

*Alcune foto presenti su Diari di Cineclub potrebbero essere state prese da Internet e quindi valutate di pubblico dominio. Se i soggetti o gli autori avessero qualcosa in contrario alla pubblicazione, lo possono segnalare alla redazione inviando una email a diaridicineclub@gmail.com che provvederà prontamente alla rimozione delle immagini utilizzate*